Ueber Aehnlichkeit
in der Portraitphotographie.

Deutsche Photographen-Bibliothek.

Band I.

Ueber Aehnlichkeit
in der Portraitphotographie.

Weimar.
Verlag der Deutschen Photographen-Zeitung.
(K. Schwier.)
1889.



Ueber Aehnlichkeit

in der

Portraitphotographie.

Studienblätter

von

Hans Arnold,
Photograph.

Weimar.
Verlag der Deutschen Photographen-Zeitung.
(K. Schwier.)
1889.

Vorrede.

Wenn wir unsere Blicke über die ziemlich umfangreiche Literatur auf photographischem Gebiete schweifen lassen, begegnen wir unstreitig einer grossen Anzahl recht guter Werke, welche belehrend und erschöpfend sich über ihren Inhalt äussern. Immer, oder gewöhnlich, umfasst aber dieser Inhalt nur ein beschränktes Separatgebiet der photographischen „Praxis“. Wir finden da Werke über Retouche, über Photographie auf verschiedenen Unterlagen, wie Gelatine und Collodion, über den Positiv- und Negativprocess, die Beschaffenheit der Objective, Schmelzfarbenbilder u. s. w. Es sind dies zum Theil ausgezeichnete Werke, es befinden sich aber unter ihnen auch recht mangelhafte, die, anstatt zu belehren, nur dazu angethan sein können, Verwirrung hervorzurufen. Dies ist z. B. der Fall mit dem in der Neuzeit erschienenen Werke über Retouche, welches als scheinbaren Titel des Verfassers den Namen Prof. Mücke führt und das sich in seiner Ganzheit als ein zusammengeflicktes Sammelsurium aller möglichen Einzelheiten und Schrullen offenbart!

Jene anderen Werke tragen meist den Character von Recept- und Vorschriftsbüchern. Diese sind natürlich vor allem dem stupiden Arbeiter erwünscht, der nicht vermag, aus sich selbst herauszutreten und sich seine Wege durch eigene Erfahrung, Beobachtung u. s. w. zu ebnen und zu sichern, sondern der wie ein hilfloses Kind immer von der Amme „Vorschrift“ am Gängelbande geführt werden muss.

Wir stehen aber in der Photographie nicht mehr auf dem Standpunkte ihrer ersten Anfänge, wo es vor allem galt, practische Hilfsmittel, Recepte u. s. w. herbeizuschaffen und wo man

noch über die wahre Bestimmung der Photographie im Unklaren war. Heute haben wir bereits ein anschauliches Bild von ihrer Bedeutung. Heute muss aber auch der Photograph ungemein gewachsenen Ansprüchen genügen und diesen kann er unmöglich allein durch Formeln und Recepte gerecht werden.

Es ist daher erklärlich, wenn sich jetzt unter dem grossen photographischen Publicum ein Bedürfniss bemerkbar macht, nach solchen literarischen Früchten, welche nicht nur einzelne practische Rathschläge, sondern grössere Allgemeinbegriffe umfassen. An der Hand dieser will und soll der strebsame Arbeiter über die wahren Zwecke und Ziele der Photographie aufgeklärt werden. Er soll durch die Erkenntniss von der „wahren Bedeutung“ des Gesammtgebäudes „Photographie“ unterrichtet werden, die einzelnen Steine für dasselbe in einer Weise zu bearbeiten, welche ihn über den Zweck, der mit jedem derselben verbunden ist, nicht im Unklaren lässt.

Heutzutage muss mehr wie sonst Theorie und Praxis in der Photographie Hand in Hand gehen, und deshalb müssen auch die photographisch-literarischen Producte vor allem der theoretischen Bedeutung der Photographie gerecht werden. Es sollte daher in der photographischen Schriftstellerwelt ein regeres Interesse sich dahin kund geben, dem Arbeiter eine solide, unerschütterliche Basis zum Grundstein seiner Arbeit dadurch zu verleihen, dass man ihm eine einheitliche Anschauung verschafft über den wahren Werth, die wahren Ziele der Photographie. Er muss sich klar sein über seine Wege, die noch andere, schönere Ziele zu verfolgen haben, als blos den Geldbeutel zu füllen, und diese Klarheit kann man ihm nur verschaffen, wenn man ihn unterweist, an der Hand „umfassender Begriffe“, die jenen grossen Zweck in sich schliessen, seine einzelnen Schritte abzumessen — nicht aber an der Hand gleichgiltiger Recepte.

Diese sind und bleiben nur ein Mittel zum Zweck, und wie es früher galt, Mittel zu ersinnen, um einen noch im Unklaren schwebenden Zweck zu erreichen, so muss es Aufgabe der Jetzt-

zeit sein, diesen Zweck zu klären, um die angehäuften Mittel in der richtigen Weise dienstbar zu machen.

Ein solcher Begriff ist z. B. der der „Aehnlichkeit". Diese bildet einen wichtigen Zug des Hauptzweckes der Photographie. Vorliegendes Werkchen schenkt diesem Begriff der „Aehnlichkeit in der Portraitphotographie" eingehendste Beachtung, und der Verfasser desselben giebt sich der Hoffnung hin, dass dasselbe sich anderen Werken, die das gleiche Princip vertreten, wie z. B. Robinsons: „Der malerische Effect", würdig zur Seite stellen dürfe und ebenso wie diese einem photographischen Publicum angenehm sein möge, zumal es in gleicher Weise der Theorie wie der Praxis Rechnung trägt.

Leipzig, den 3. November 1888.

Der Verfasser.



Bei dem grossen Interesse, welches der Photographie von der Zeit ihres Altmeisters Daguerre bis auf den heutigen Tag entgegengebracht wurde und auf Grund dessen ihr nicht allein eine wichtige Stelle im socialen, sondern auch im wissenschaftlichen Leben gesichert worden, ist es zu verwundern, dass immer noch die Ansicht Platz hat, „die Aehnlichkeit in der Photographie sei bedingt durch das mechanische, nach bestimmten Naturgesetzen sich vollziehende Zeichenvermögen der optischen Linsen, des Apparates“. Wahrhaft zu bedauern aber ist es, dass zu Anhängern und Vertretern dieser beschränkten Anschauung nicht nur der Laie, das Publicum, gezählt werden darf, sondern auch in gewisser Beziehung der gewissenlose Fachmann, sofern derselbe, unter Beibehaltung obiger Maxime, der Photographie „Unähnlichkeitserscheinungen“ nur auf Grund fehlerhafter Retouche einräumt! Die „unbedingte“ Aehnlichkeitswiedergabe durch den Mechanismus des photographischen Apparates bringt allerdings gelegentlich wohl jeder Fachmann einmal dem unwissenden Publicum als Entschuldigungsgrund vor gegen aufgeworfene Zweifel an der „Aehnlichkeit“, wie gesagt aber nur als eine Entschuldigung vor dem Publicum und nicht vor sich selbst. Wann und wo dies der Fall ist, da kann man sicher sein, dass dem photographischen Apparat eine ungerechtfertigte Bedeutung zugeschrieben wird, sofern der Betreffende nicht weiss oder übersieht, dass der Apparat in der Hand des Photographen nur ein Mittel zum Zweck, ein Werkzeug, ist, das dem Stift und Pinsel des Malers sehr ähnlich — dass nicht der Apparat den Photographen vertritt, sondern ein hinsichtlich seiner Erzeugnisse vollständig von der Leistungsfähigkeit des Photographen abhängiges Werkzeug ist!

Schon zur Zeit der ersten Anfänge der Photographie, wo also von einer Retouche noch gar nicht die Rede sein konnte, drängte sich scharfsichtigen Männern die Ueberzeugung auf, dass es überhaupt „unmöglich“ sei, „Aehnlichkeit“ in der Photographie zu erzielen. Wenn man hierin zu weit ging, so hat das seinen

Grund darin, dass die „Fehler“ der Photographie zur Zeit ihrer ersten Blüthe vorzüglich von Männern aufgedeckt wurden, die der Photographie gegenüber eine Concurrenzstellung einnahmen und ihr deshalb, als einem gefährlichen Rivalen im Kampfe ums Dasein, so viel wie möglich Abbruch zu thun bemüht waren. Zu diesen zählte in erster Reihe der Zeichner Marcellin, der durch seinen gegnerischen Eifer der Photographie mehr genützt als geschadet hat; denn, indem er durch seine Bemühungen, „dem auffliegenden Aar die Flügel zu stutzen“, die Welt auf die Mängel und Schwächen dieser neuen Kunst aufmerksam machte, bahnte er das Streben zu deren Abhilfe an. Die Gründe, vermöge deren Marcellin und Genossen der Photographie ihre Rechte auf Anspruch der Aehnlichkeitswiedergabe entziehen wollten, mögen zu ihrer Zeit wohl wahrscheinlich und stichhaltig gewesen sein, nicht aber für die heutige Zeit, in welcher sich die Photographie auf einer hinsichtlich ihrer schnellen Entwicklung erstaunlichen Höhe befindet. Ansprüche an die photographische Kunst — so wird sie mit Recht genannt — sowie Mittel zu deren Befriedigung, sie haben sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte so sehr verändert, dass eben Ansichten und Meinungen aus der Kinderzeit der Photographie uns nur noch insofern angehen und interessiren können, als wir einsehen, wie frühzeitig die Mängel erkannt wurden, mit denen man zu kämpfen hatte, und dass unter diesen die „Aehnlichkeit“ die grössten Schwierigkeiten verursachte. Die Marcellinschen Gründe sind keine solche mehr für den heutigen Photographen, an ihre Stelle sind jedoch andere getreten, auf Grund deren die Gegner der Photographie alle Ursache haben, gegen eine gewisse Unmöglichkeit „naturgetreuer“ Wiedergabe des Originals zu Felde zu ziehen. Diese nach jeder Richtung hin zu untersuchen, ihren Werth kennen und beachten zu lernen, um ihrem Dasein mit Kräften entgegenzuarbeiten, soll Aufgabe des Folgenden sein!

Wie der Photograph durchaus ein Sclave des Wetters ist, dessen Launen leider nur zu sehr dem besten, aufrichtigsten Streben zu einem drückenden Hemmschuh werden können, ist er dies um nichts weniger noch vielen anderen Umständen gegenüber, sowohl der Person, als ihrer Umgebung. Er ist eben zu wenig Herr seiner Arbeit, muss sich zu sehr und zu vielen Umständen anpassen! Wie kommt es doch, dass man von diesem oder jenem Photographen sagt: „Seine Bilder zeichnen sich vor allen Dingen durch eine sprechende Aehnlichkeit aus, während die seiner

Concurrenten bei einer sehr schönen Ausführung keinen Anspruch auf Aehnlichkeit erheben können!?“ Auf Grund welch anderer Ursachen verdient sich der Betreffende einen solchen Ruf, als dass er den zahlreichen, mannigfaltigen Umständen Rechnung zu tragen weiss, die bei einer naturgetreuen, ähnlichen Wiedergabe in Erwägung zu ziehen sind, und die ein Anderer entweder übersieht, oder in ihrer Wirksamkeit unterschätzt. Es ist eigentlich falsch, wenn ich „naturgetreu“ und „ähnlich“ hinsichtlich der Photographie in so innige Beziehung zu einander bringe, da wohl im allgemeinen Beides dasselbe bedeutet, nichtsdestoweniger aber Beides doch etwas Besonderes für sich ist, sobald es auf „Photographie“ in Anwendung gebracht wird; denn hier ist zu unterscheiden zwischen einer natürlichen und einer idealisirten Aehnlichkeit! Wer oder was uns eine solche Unterscheidung lehrt? Die liebe Eitelkeit, von deren Bedeutung in der Photographie wohl jeder Fachmann ein Liedchen zu singen wissen wird. Wollte der Photograph immer nur „naturgetreue“ Portraits anfertigen, so würde ihm ein liebenswürdiges Publicum den Brodkorb wohl bald höher hängen, um sich vom Concurrenten „ähnliche“ Bilder machen zu lassen. Hier macht sich also schon bemerkbar, dass es rathsam ist oder erforderlich, die „Aehnlichkeitsfrage“ in der Photographie von zwei Seiten zu betrachten und zwar einmal vom Standpunkte des Photographen aus, sofern er bemüht sein muss, „natürliche“ und „idealisirte“ Aehnlichkeit möglichst mit einander zu verbinden, und zum andern vom Standpunkte des Publicums aus, welches eine solche Anforderung ergehen lässt.

Von all den verschiedenen Arten, vermöge deren man im Stande ist, Körper auf einer Fläche nachzubilden, ist für uns hinsichtlich der Aehnlichkeitsfrage von der grössten Bedeutung die Arbeit des Portraitmalers. Photograph und Portraitmaler, sie werden wohl nie das Kriegsbeil vergraben, welches sie Ehrgeiz und Brodneid von jeher gegen einander schwingen hiess! In der That erwächst dem Photographen in dem Portraitmaler sein grösster Gegner, der nicht unterlassen kann, seinen Künstlerstolz dem mechanischen „Stümper“, dem Photographen, gegenüber in angemessene Schranken zu verweisen, der nicht umhin kann, mit einer bemitleidenden Miene auf diese ungediegene Concurrenz herabzuschauen. „Moins on a de connaissances, plus on est fier!“ Dieses französische Sprichwort findet hier so recht

seinen Platz; denn könnte der Portraitmaler auf Grund tüchtiger, ausgedehnter Kenntnisse es über sich gewinnen, sich genauer über die Art und Weise der Arbeit eines photographischen Künslers zu unterrichten, er würde einsehen, wie so sehr ungerechtfertigt sein Stolz ist und wie die „Achtung“ vor seinem Gegner und dessen Künstlerschaft viel richtiger am Platze wäre. Beide verfolgen mit ihrer Kunst dieselben Ziele, die immer auf eine ähnliche, getreue Wiedergabe des Originals hinauslaufen; aber jeder von ihnen bedient sich, oder besser, ist angewiesen auf andere Mittel zur Erreichung seiner Zwecke. Ein gemaltes Portrait, das keine Aehnlichkeit aufzuweisen vermag, ist ebensowenig ein Kunstwerk, als eine Photographie ohne eine solche Eigenschaft. Der Maler verwendet Farben und Pinsel, der Photograph Lichteffecte und Apparat. Wenn nun auch an und für sich beiderlei Arbeit eine durchaus verschiedene ist, so hat sie doch das Gemeinsame beiderseitiger grosser Schwierigkeiten! Während der Maler zur eingehenden Betrachtung seines Modells hinreichend Tage lang Zeit hat, ist dem Photographen, der, kaum dass er sein Modell sieht, auch schon über den Character desselben, seine richtigste Auffassung, den entsprechenden Ausdruck u. s. w., unterrichtet sein soll, unendlich viel weniger Zeit zu diesem Zwecke vergönnt; der Maler hat Zeit und Musse, sich mit seinem Modell bekannt zu machen, er sieht vor sich ein durch die Sprache belebtes, in Ausdruck und Haltung ungezwungenes Gesicht, dessen Characteristik er mit der grössten Bequemlichkeit auf seiner Leinewand zu fixiren vermag, indem er unter Hinweglassung alles Unbedeutenden nur das Bedeutende hervorhebt, während der Apparat des Photographen ganz unbarmherzig neben dem Bedeutenden gleichzeitig die unbedeutendsten Kleinigkeiten im Verein mit allen Unreinlichkeiten des Gesichts wiedergiebt; zwischen Diesem und Allem, was der Person characteristisch ist, muss der Photograph in derselben Weise, wie der Maler, zu unterscheiden wissen, detaillirte Menschenkenntniss besitzen. Welches wichtige Mittel zur bequemeren, getreueren Aehnlichkeitswiedergabe steht ferner dem Maler durch die Farben zu Gebote, von welcher der Photograph als solcher keinen Gebrauch zu machen berufen ist; und wenn er sich auch noch so sehr gewisser Ersatzmittel zu bedienen sucht, wie sie ihm durch die farbenempfindlichen Platten zur Hand gegeben, die Farben selbst und ihre Mischungen giebt seine Platte doch nicht wieder;

diese kann höchstens durch solche Errungenschaften der Neuzeit corrigirt werden in Bezug auf den Uebelstand photographischer Veruntreuung der natürlichen Farbenverhältnisse! Demnach wird durch die farbenempfindlichen Platten nur eine natürliche Wiedergabe des „Tonwerths“ der Farben ermöglicht. Dem Maler stehen daher doppelte Mittel zur Verfügung, „Zeichnung und Malerei“, während der Photograph zur Erreichung derselben Zwecke sich nur auf das erstere Mittel beschränkt sehen muss. Könnte ferner der Photograph doch auch seine Modelle mit solcher Ungezwungenheit, sowohl des Ausdrucks als der Haltung, vor seinem Apparat sitzen sehen, wie dies durch Gespräch und längere Sitzungsdauer für den Maler ermöglicht ist, wie viel Mühe und Erfolglosigkeit in der Arbeit möchte ihm dadurch erspart werden, wenn er nicht mehr nöthig hätte, die Abhängigkeit des Ausdrucks von dem „fürchterlichen Moment“ täglich vor Augen zu haben, und seine Aufmerksamkeit zwischen Arbeit und Person zu theilen, deren Ungezwungenheit hervorzurufen oft an und für sich schon eine Kunst ist!

Der soeben angestellte, grosszügige Vergleich der beiderseitigen Schwierigkeiten der Arbeit eines Portraitmalers und eines Photographen hat den Zweck, darzuthun, dass letzterer durchaus nicht in so sehr leichter, oder in so viel leichterer Weise sein Ziel erreicht, als ersterer, und dass es ungerechtfertigt ist, gerade von dem Photographen eine absolutere, unbedingtere „Aehnlichkeit“ zu beanspruchen. Man thut dies, da man sich nicht bewusst ist, dass ein solches Verlangen nur aus „einem“ Vergleichungspunkte hervorgegangen ist, nämlich dem der Willkür auf der einen und dem des Mechanismus auf der andern Seite. Dass dieser Mechanismus, der Apparat, für den Photographen hinsichtlich der Aehnlichkeitsfrage auch nur ein Werkzeug ist, wie der Pinsel des Malers, das eben übersieht man und man übersieht es auf Grund der Unkenntniss aller der Schwierigkeiten, welche dem Photographen nach dieser Richtung hin in den Weg gelegt sind.

Ein solches Uebersehen seitens des Publicums ist wohl zu verzeihen, denn dieses steht nun doch einmal der photographischen Praxis so gut wie fremd gegenüber, aber derartige Oberflächlichkeit seitens der Fachleute ist unverzeihlich, da diese doch die grossen Schwierigkeiten und zahlreichen Umstände, welche ins Auge zu fassen die Herstellung eines „ähnlichen“ Portraits verlangt, kennen sollten!

So mancher Photograph, der sich in seinem aufrichtigen Streben nach Anfertigung „guter“ Bilder auf Grund nur zu häufiger Beschwerde über „Unähnlichkeit“ getäuscht sah, hat den Grund hierfür in seiner verkehrten, einseitigen Auffassung von der Bedeutung des Apparates zu suchen. Würde er, im Besitz eingehender Kenntnisse der mannigfaltigen Bedingungen, die eine ähnliche Wiedergabe des Originals erheischen, sich zur Anschauung des Apparates als eines blossen, der Willkür vielseitig unterworfenen Werkzeuges hinaufschwingen, er würde sicherlich im Stande sein, eventuellen Aehnlichkeitsbeschwerden zu trotzen, sich das Renommée eines tüchtigen Photographen, eines Künstlers zu verdienen! Die Wege, auf denen dies erreicht werden kann, werden durch das Folgende gekennzeichnet werden.

Sobald man das Thema von der Aehnlichkeit in der Photographie berührt, muss der Kenner, der Fachmann unwillkürlich an den „Ausdruck“ denken, sofern der entsprechende Ausdruck eine der wesentlichsten Bedingungen für die photographische Aehnlichkeit ist. Diese Bedingung kennt ebensowohl das Publicum, wie der Photograph, nur thut letzterer ersterem durchaus Unrecht, wenn er die Abhängigkeit des Ausdrucks der betreffenden Person „nur“ von dieser in Geltung bringt, seinen Antheil dabei ganz unberücksichtigt lässt. Fragt es sich doch sehr, ob während der photographischen Aufnahme der Einfluss der eigenen Person auf sich, oder der des Photographen — zunächst hinsichtlich des Ausdrucks — ein grösserer ist! Diese Aeusserung mag vielen Herren Collegen auf den ersten Blick absurd erscheinen, sie ist es aber nicht, wie in der Folge dargethan werden wird. Am drastischsten und einfachsten würde jedenfalls der grosse Einfluss des Photographen auf sein „Opfer“ vor Augen geführt werden durch eine specificirte Schilderung des Verlaufs einiger Aufnahmen, wie sie sich gewohnheitsgemäss in den photographischen Ateliers abwickeln. Da dies aber zu weit führen, und damit zu sehr vom eigentlichen Thema abgeschwenkt werden würde, will ich mich lieber auf eine kurze Andeutung gewisser bedeutender Einzelheiten beschränken, die auf diesen Umstand Bezug haben.

Wenn man bedenkt, wie sehr unser Gesichtsausdruck von der jeweiligen Gemüthsstimmung abhängig ist und diese wiederum von der Umgebung, wie auf uns wesentlich anders z. B. eine ruhige, eintönige Natur, als eine wildromantische wirken, welche

entgegengesetzte Stimmung, Sonnenschein und Regen hervorzurufen vermögen, und wie sich die Stimmung sogleich im Ausdruck zu erkennen giebt; wenn wir bedenken, dass wir — wie Goethe sagt — „ein Spiel von jedem Druck der Luft sind", ganz und gar von Aeusserlichkeiten abhängen, um wie viel mehr muss an Stelle der Natur der Mensch auf den Menschen durch seine unmittelbare Nähe wirken, die Autorität auf den Menschen, die Autorität auf den Laien! So wird ein Operateur durch ein ruhiges, in jeder Beziehung Sicherheit verrathendes Benehmen während der Aufnahme „beruhigend" und durch ein entgegengesetztes Benehmen „aufregend" auf Stimmung und Ausdruck des zu Photographirenden wirken. Zu diesem persönlichen Einfluss gesellt sich der der allgemeinen Umgebung im Atelier. Dieser zunächst scheint man gemeiniglich hin wenig Bedeutung beizulegen, sonst würde man wohl in erster Linie dafür Sorge tragen, dass der gewöhnlichen, übergrossen Lichtfülle photographischer Ateliers Abbruch gethan würde in Bezug auf die dadurch unvermeidliche Reizung der Augennerven, die sich nicht so schnell dem Wechsel zwischen Hell und Dunkel anzupassen vermögen! Auch würde sonst der unleidlichen Temperatur, namentlich während des Sommers, gesteuert werden, wo die Ateliers — natürlich mit Ausnahmen — meist mit Brutkästen zu vergleichen sind, und wenn jeder hier unschuldig geflossene Schweisstropfen zu einem Worte werden würde, müssten sichs die Photographen gefallen lassen, unendliche Klagelieder mit anzuhören! Gesetzt, zu solchen unangenehmen Aeusserlichkeiten käme nun noch ein unruhiges Betragen des Operateurs, wo soll da die Ruhe des oder der armen Dulderin bleiben, die sich schliesslich nicht bewegen lässt, dem Photographen einen anderen Platz, als gleich hinter dem „Zahnarzt" einzuräumen. Ich glaube, unter derartigen Umständen werden wohl nur Wenige im Stande sein, während des „fürchterlichen Moments" unbeeinflusst einen solchen Ausdruck aufzusetzen, wie er ihnen im Leben unter gewöhnlichen Umständen eigen ist! Vielmehr wird derselbe unbewusst in einer Weise modificirt werden, die nur die Unzufriedenheit der empfangenen Eindrücke übrig lässt! Und dies hat dann als Nachspiel die unangenehme Folge, dass man sein Bild für „unähnlich" erklärt.

Was unter einem unruhigen Benehmen in diesem Falle zu verstehen ist? Die Antwort hierauf lässt sich nicht mit einem

oder wenigen Worten geben, da die Unruhe in dieser Beziehung eine sehr vielseitige sein kann. Störend wirkt z. B. besonders auf junge Damen, hauptsächlich solche, die noch Anspruch auf Jugend machen — und ihre Zahl ist keine kleine! — das unausgesetzte Anstarren des Photographen, dessen forschender Künstlerblick jener Jugend schier in ihr Herz zu dringen scheint! Ein solches Sichversenken in seine Modelle darf dem Photographen nicht eigen sein, wenn er nicht will, dass sein Betragen vom Publicum, das nie rücksichtsvoll genug behandelt werden kann, ein „beunruhigendes“ genannt und als solches empfunden werden soll! Ja, eine gewisse Uebertreibung nach dieser Richtung hin hat schon mancher schönen „Kleinen“ das leise Wörtchen „unverschämt“ entlockt! Gewiss muss der Photograph sein Modell genau ins Auge fassen, sogar sehr genau, das lehrt schon der Vergleich zwischen Maler und Photograph, aber er muss dies in einer Weise thun, welche die Aufnahme nicht belästigt.

Es giebt so viele Gelegenheiten, Characterstudien auf unbemerkte Weise an Menschen zu machen, z. B. allerorts, wo viele Menschen ungezwungen bei einander sind; hier sollte der Photograph das Feld seiner Beobachtungen aufschlagen; hier die nöthigen Studien über Characteristik und Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Menschenarten machen, damit er nicht mehr nöthig hat, im letzten Momente, d. h. während der Aufnahme, durch zu langes Ausprobiren und Fixiren bei dem oder der Betreffenden ein peinliches Beklemmungsgefühl hervorzurufen. Er muss beim ersten Anblick einer Person oder während der wenigen Augenblicke des Besprechens vor der Aufnahme sich schon klar werden über die entsprechende Art und Weise der Behandlung! Fühlt sich nun schon Dieser oder Jener durch das viele Beobachten vor der Exposition ziemlich berührt, was event. sehr oft auf Kosten des Ausdrucks in Anschlag gebracht werden muss, wieviel mehr wird der Photograph den Ausdruck seines Modells zu seinem Nachtheil beeinflussen, wenn er „während“ der Expositionszeit seine Blicke in fühlbar genirender Weise auf den Zügen desselben ruhen lässt! Die Aufnahme muss sich so wenig wie möglich beobachtet fühlen, wenn sie einen richtigen, ungezwungenen Ausdruck zur Schau tragen soll.

Der Photograph soll allerding wissen und sehen, ob der Ausdruck, den die Person oft ganz unwillkürlich aufsetzt, ein natürlicher oder ein gemachter ist, er soll das Gesicht aber nicht

strapaziren durch den stereotypen, ungerechtfertigten Wunsch „freundlicher“ auszusehen, oder auf seinen Wunsch den Ausdruck durch Eindringlichkeit zu modificiren suchen, was sehr oft zur Folge haben kann, dass das auf seiner Platte gewonnene Resultat ein vollständig im Ausdruck verzogenes, gezwungen verzerrtes Gesicht aufweist. Denn die betreffende Person, welche auf den Wunsch des Photographen sich bemüht, einen andern Ausdruck aufzusetzen, ein anderes Gesicht zu machen, ohne zu wissen, was für eins, thut sich Zwang an, auf den betreffenden Ruf ihre Sache so gut wie möglich zu machen, bemüht sich, den erzwungenen Ausdruck mit aller Gewalt für die Dauer der Aufnahme festzuhalten, was natürlich in den meisten Fällen ein den Wünschen des Photographen ganz entgegengesetztes Resultat ergiebt.

Sobald der Photograph merkt, dass der Ausdruck der Aufnahme kein natürlicher, dem Character der Person entsprechender ist — und in dieser Erkenntniss liegt eben eine wesentliche Schwierigkeit der photographischen Kunst — so sollte er nicht mit Gewaltmitteln gegen eine Veränderung des Ausdrucks vorgehen, sondern die Person aus ihrer meist unbewussten Ausdrucksstarre auf möglichst ungezwungene Weise erlösen, indem er sie z. B. durch irgend welche Fragen zum Sprechen bewegt, welches die Fesseln löst und die Gezwungenheit des Ausdrucks aufheben wird. Angenehm beleben, in Natürlichkeit übergehen wird der Ausdruck auch, wenn der Photograph es versteht, durch eine humoristische Bemerkung ein leichtes Lächeln hervorzurufen, das stets dem Character der Person entsprechend mehr oder weniger zum Ausdruck kommen wird, und in diesem Augenblicke muss er dann unbemerkt die auf ein ganz geringes Minimalmaass beschränkte Exposition ausführen. Da letztere in den meisten Ateliers eine zwei- oder dreimalige ist, wäre es gerathen, falls, auf Grund einer gewissen Lebhaftigkeit der Person „vor“ dem Expositionsmoment, ein Misslingen unbemerkter Aufnahmen vorauszusehen ist, gleich zu Anfang anzugeben, wie oft die Aufnahme hintereinander stattfinden wird, um zu vermeiden, dass die Person sowohl nicht ganz und gar ihre Stellung nach der ersten Aufnahme verändert, die sie für die einzige hält, als auch, um einer Ausdrucksveränderung vorzubeugen. Es wird jedoch in der grössten Mehrzahl von Fällen gelingen, „unbemerkte“ Aufnahmen zu machen, vorausgesetzt, dass der Operateur die nöthige Geschicklichkeit besitzt und seine Ziele mit Ruhe zu verfolgen weiss.

Dass das Oeffnen und Schliessen der Objectivöffnung bei unbemerkten Aufnahmen möglichst geräuschlos und auf unsichtbare Weise vor sich gehen muss, ist natürlich, weshalb sich ein Momentverschluss mit langem Gummischlauch, den man immer in Händen behalten kann, empfiehlt. Ein günstiger Moment für die rechtzeitige Anwendung des Momentverschlusses bei unbemerkten Aufnahmen ist z. B. der, in welchem der Photograph die Richtung der Augen angiebt, denn hier lenkt die Person ihre Aufmerksamkeit unwillkürlich von dem Ausdruck ab, um sie dem betreffenden Gesichtspunkte zuzuwenden. Der Photograph muss während dieses Augenblicks zu der Person in einer Weise sprechen, welche sie unterhält, ohne sie zur Gegenrede zu reizen. Ihr Ausdruck gewinnt den der Natürlichkeit, schnell und unbemerkt öffnet sich der Momentverschluss und die Aufnahme ist gemacht, noch ehe die Person Gelegenheit hatte, sich der bestrickenden Macht des athembeklemmenden Moments zu unterwerfen und einen künstlichen Ausdruck heraufzubeschwören. Man kann auf diese Weise mit ziemlicher Sicherheit auf eine ruhige Haltung rechnen; denn während sich die Person bemüht, ihr Auge auf den betreffenden Punkt zu richten, den man ja möglichst klein wählen kann, denselben mit ihren Augen zu fassen, wird ihr Körper sich fast immer, auch bei lebhaften Personen, in Ruhe befinden.

Wie wesentlich eine solche „unbemerkte“ Aufnahme für einen richtigen Ausdruck, und dieser wieder für die Aehnlichkeitswiedergabe, ist, muss uns klar werden, wenn wir wieder und immer wieder die Beobachtung machen müssen, dass das photographische Modell ein ganz anderes Aussehen erhält, sobald es weiss, „es ist vollbracht“, dass sich auf das „Danke sehr“ des Photographen eine vollständige Veränderung in den Gesichtszügen der Aufnahme vollzieht, welche jetzt erst einen dem gewöhnlichen Leben angehörenden Ausdruck zur Schau tragen.

Auf dieselbe Weise lassen sich dann auch zwei und drei Aufnahmen hintereinander anfertigen, sodass die Person erstaunt vernimmt, die Aufnahmen seien bereits gemacht, wo sie glaubt, dass sie beginnen würden. Als ein Beispiel will ich hier angeben, dass ich einmal ein junges Mädchen zu photographiren hatte von einer Lebhaftigkeit des Mienenspiels, welche mich sechs Aufnahmen kostete, von denen — und das war das Schlimmste — schliesslich keine zu gebrauchen war auf Grund lauter doppelter, verzogener Gesichtscontouren. Sobald nämlich das Fräulein den

betreffenden „furchtbaren Moment“ nahen fühlte, musste ich zu meinem Erstaunen jedesmal ein convulsivisches Zucken und Vibriren der verschiedenen Gesichtsmuskeln bemerken. Alles Aufmerksammachen und beruhigende Zureden war nutzlos, die angefertigten Platten zeigten keine Spur von Aehnlichkeit; das Fräulein wurde von der Macht des Augenblicks zu sehr beeinflusst. Unter irgend einem Vorwande lud ich selbige endlich zu einer Wiederholung am folgenden Tage ein, da ich mich nicht einer Blamage in den Augen des Publicums aussetzen wollte. Ich sann und sann, auf welche Weise wohl das Kunststück dieser Aufnahme zu vollführen sein könnte. Da fiel mir obiger Gedanke ein; flugs machte ich mir, da ich gerade keinen Momentverschluss zur Hand hatte, einen solchen in primitivster, aber ausreichender Weise und erzielte denn auch auf die angegebene Methode andern Tages sofort ein sehr günstiges Resultat. Das Gesicht war scharf und, da im Ausdruck ungezwungen, auch als „ähnlich“ zu bezeichnen!

Man darf aber auch auf keinen Fall der Person wissen lassen, dass man sie „unbemerkt“ photographiren werde, denn dann kann man sicher sein, dass uns dieselbe nicht aus den Augen lässt und gerade durch den Gedanken „jetzt macht ers“ sich zu einem Photographiegesicht zwingt.

Wo man noch auf das Abnehmen des Objectivdeckels mit der Hand angewiesen ist, sollte man sich schleunigst in den Besitz eines entsprechenden Momentverschlusses setzen, die günstigeren Arbeitserfolge decken sehr bald die geringen Anschaffungskosten: er ist durchaus für die Aehnlichkeit in der Photographie nothwendig und erspart dem Photographen viele Misserfolge — man denke nur an die Kinderaufnahmen!

Ein weiterer Grund, welcher den Ausdruck der Person bezüglich einer seitens des Operateurs erzeugten Missstimmung zu beeinflussen vermag, liegt in dem lebhaften Hantiren mit den Gardinen. Nicht allein, dass das viele Hin- und Herziehen derselben und damit verbundene wechselnde Lichteffecte für das Auge und die Stimmung der Aufnahme störend und beunruhigend wirken kann, man verstärkt eine solche Wirkuug auch noch dadurch, dass man sich zum Schieben der Gardinen langer Stöcke bedient, mit denen man vor der Person und über ihrem Haupte hin- und herfuchtelt, zur Abwechselung auch 'mal den Stock fallen lässt, oder beängstigende Experimente mit dem vergeblichen Vor- oder

Rückwärtsschieben der Oberlichtgardinen macht, die der zu eifrige Operateur bei seinem zwischen den Gardinen und dem durch die Verschiebung erzielten Effecte getheilten Interesse nicht richtig fasst, was oft die unangenehme Folge hat, dass der Stock durch die überflüssig starke Bewegung, anstatt die Gardine zu ergreifen, in grossem Bogen die Luft durchsaust! Nervenstarke Personen mögen nichtsdestoweniger trotz solcher Störungen unbekümmert in ihrer Stimmung verharren, nicht aber nervöse Menschen, deren Zahl leider mehr und mehr zunimmt: sie fühlen sich in der Nähe eines solchen Operateurs beunruhigt, unzufrieden, beängstigt, nervös aufgeregt, und im Falle sie nicht im Besitze einer grossen Willens- und Beherrschungskraft sind, wird ihre Stimmung ihren Ausdruck modificiren, den sie nachher als schlecht und unähnlich nicht gelten lassen wollen. Ein kluger Operateur wird sich deshalb in keiner Weise eines Stockes zur Gardinenregulirung bedienen, sondern den Gardinenmechanismus möglichst durch Zugschnüre zu vereinfachen suchen, ebenso wie er sich befleissigen wird, das Gesicht keinen wechselnden Lichtcontrasten auszusetzen, indem er schon so weit wie möglich „vor“ dem Eintritt der Person in das Atelier die betreffende Beleuchtung in ihren gröbsten Umrissen anordnet, um dann während der Anwesenheit der Aufnahme nur kleine Aenderungen vornehmen zu brauchen.

Um noch einmal zurückzukommen auf den stereotypen Wunsch des Photographen „freundliche“ Gesichter auf seinen Bildern zu haben, muss hier aufmerksam gemacht werden auf den grossen Irrthum, dass freundliche Gesichter „immer“ die vortheilhaftesten, für die Aehnlichkeit zweckmässigsten seien. Dies ist eine ganz hausbackene Photographenanschauung, von der sich leider ein grosser Theil absolut nicht trennen kann; selbst wenn sich die Betreffenden der Irrigkeit ihrer Anschauung wohl bewusst sind: sie sündigen weiter unter dem Einfluss der Macht der Gewohnheit! Und das ist sehr traurig, ein solcher Gewohnheitsmensch ist allerdings werth der Entziehung eines Anrechtes auf Künstlerschaft und des Vertrauens seitens des Publicums! Wie oft muss man hören Reclamationen wie: „Ach, nein, du bist nicht ähnlich, du lachst viel zu sehr, mit einem solch fidelen Gesicht kennen wir dich nicht“ u. s. w., trotzdem in Wahrheit kaum ein Lächeln zu verzeichnen ist! Und woher kommt eine solche übertriebene Ansicht nach dieser Richtung hin? Weil man nicht „gewohnt“ ist, die Person mit solch gekünstelter Freundlichkeit im Aus-

druck zu sehen. Und was dem Beschauer einer Photographie als „ungewohnt“ auffällt, fasst er zusammen unter der Bezeichnung „unähnlich“.

Wenn wir unsere Blicke über eine versammelte Menschenmenge streifen lassen, werden wir bei längerer Beobachtung stets in Erfahrung bringen, dass manche Gesichter während der ganzen Zeit unserer Beobachtung einen lächelnden Ausdruck zur Schau tragen, der als Document einer inneren Zufriedenheit kaum 'mal für flüchtige Momente verschwinden wird; Gesichter, welche das Wohlbehagen des geselligen Beisammenseins in ungekünstelter Weise ausgeprägt zeigen. Andererseits können wir aber auch solche Gesichter beobachten, bei denen das Gegentheil der Fall ist, bei denen eine gewisse Starrheit im Ausdruck vorliegt, die selbst im lustigen Gespräch dem Gesichte eigen bleibt; es gehört einer Person an, welche, ohne ein Lächeln in ihren Zügen zu verrathen, mit der sogenannten grössten „Trockenheit“ Witze reissen kann, über deren Gehalt sich eine Person jener ersteren Categorie kaum zu halten vermag. Diese „Lachlustigen“ können wir event. getrost veranlassen „freundlicher“ auszusehen, wenn sie nicht schon von selbst eine hinreichend freundliche Miene aufsetzen; wir können dies, denn ein freundlicher, lächelnder Ausdruck passt in diesem Falle zum Character, der Individualität der Person. Es wäre aber ein Fehler auf Kosten der Aehnlichkeit, wollten wir als Schablonenmenschen auch eine Aufnahme jener „ernsten“ Gattung zwingen, sich eines freundlicheren, oder gar lächelnden Ausdrucks zu befleissigen. Sehr viele Personen dieser Art sind überhaupt nicht im Stande, auf Commando ihren gewöhnlichen Ausdruck zu wechseln, es ist ihnen einfach nicht möglich, auch auf eindringliches Zureden nicht; im besten Falle, wenn sie ihren Ausdruck etwas in der Gewalt haben, machen sie dann statt eines freundlichen ein unnatürlich grinsendes Gesicht — das Resultat eines unrichtigen Vorgehens des Photographen. Wir müssen also möglichst schnell klar darüber werden, zu welcher Classe von Menschen die betreffende Person zu rechnen ist, ob „Freundlichkeit“ gerathen ist oder nicht. So wesentlich diese Beachtung für die Aehnlichkeit ist, so einfach ist die richtige Erkenntniss einer solchen Entscheidungsfrage. Wir überlassen einfach die Person sich selbst! Lächelt sie während der Unterhaltung unsererseits oft über ganz gewöhnliche Dinge, die ihr nur belächelnswerth aus dem Munde einer

„fremden“ Person — des Photographen — erscheinen, so wissen wir, dass ein freundlicher Ausdruck am Platze ist, den wir aber immerhin nicht durch eine directe Aufforderung zu modificiren suchen sollten, sondern indirect durch eine passende Unterhaltung. Bleibt aber dieselbe an dem Gespräch, welches der Photograph geschickt zu führen wissen muss, im Ausdruck unbetheiligt, verräth die Ruhe ihres Verhaltens uns gegenüber die „individuelle“ Ruhe ihres Characters — der mehr ans Ernste streift — so lassen wir höchstens im Falle einer Erschlaffung des Ausdrucks eine directe oder indirecte Ermahnung zu einer grösseren „Lebhaftigkeit“ an die Person gelangen, event. muss dieselbe mit ihrem characteristischen Ernst photographirt werden!

Und wie unrichtig ist es, wie wenig erfolgreich, der Aufnahme behufs einer Veränderung ihres Ausdrucks zu rathen, an etwas „Schönes, Liebes“ u. s. w. zu denken! Dies ist auch so eine Photographengewohnheit — besonders des Alltagsphotographen — die im Grunde genommen lächerlich ist! Wer einmal einer hypnotischen Vorstellung beigewohnt hat, wird sich erinnern, dass ein grosser Theil der Versuchspersonen absolut nicht im Stande war, auf Befehl an „nichts“ zu denken, ihren Denkmechanismus ausser Thätigkeit zu setzen, Gedankenleere eintreten zu lassen. Nebenbei bemerkt, vollständig dies zu erreichen, ist überhaupt Niemand befähigt, man kann höchstens im besten Falle seine Gedanken auf ein mehr oder weniger bedeutendes Minimum reduciren! Und wie es eine grosse Anzahl Menschen giebt, die als „Medien“ für hypnotische Zwecke nicht verwendbar sind, d. h. die nicht vermögen, auf Befehl ihren Gedankenkreis im allgemeinen zu verkleinern, so giebt es auch ebensoviele Personen, welche gar nicht im Stande sind, in einem bestimmten Zeitpunkte an „etwas“ Schönes zu denken! Und wenn ihnen wirklich etwas einfällt, an was sie als an etwas Schönes u. s. w. zu denken vermöchten, so werden ihre Gedanken, denen Zwang angethan wird, sich doch nicht ausschliesslich auf das Betreffende concentriren, d. h. die Gedanken ans Photographiren vollständig ausschliessen; und endlich wird der Zweck, den man bei einer solchen Gedankenpresse im Auge hat, doch nicht erreicht, d. h. also eine Veränderung im Ausdruck durch die möglichen Falls zu erreichende Concentration einer bestimmten Gedankenrichtung wird nicht zu bemerken sein, aus dem einfachen Grunde, weil die Zeit der Aufnahmedauer, der Exposition, an und für sich

eine viel zu kurze ist, um durch die Gedanken beeinflussend auf das Gemüth, die Stimmung, und von dieser wieder auf den Ausdruck zu wirken. Denn wenn unser Ausdruck wirklich so sehr von unserer Gedankenrichtung abhängig wäre, dass eine Veränderung derselben sich sogleich in den Zügen auszuprägen vermöchte, dann müssten die Gesichter vorzüglicher Denker lustig anzusehen sein; beobachten wir doch die Menschen, tüchtige Denker, und versuchen wir, die Mannigfaltigkeit ihrer Gedankenrichtung aus ihrem Mienenspiel zu errathen; wir sehen oftmals eine ruhige Aussenfläche, welche nicht im mindesten den Sturm des bewegten Innern verräth! Es hat also gar keinen Werth, ist ganz unrichtig, zu meinen, man könnte den Ausdruck einer Person für einen bestimmten Augenblick dadurch verändern, dass man sie an etwas Schönes denken heisst, das doch an und für sich etwas ganz Unbestimmtes ist! Es ist in jedem Falle besser, die Aufnahme an etwas „Bestimmtes" — die bevorstehende photographische Operation — denken und sich in diesen Gedanken vertiefen zu lassen, als sie zu reizen, ihre Gedanken durch derartige Aufforderungen aus der Fassung zu bringen, auf das Gebiet des „Unbestimmten" zu lenken, denn dies kann höchstens bezwecken, dass die Gedankenunruhe sich dem Auge mittheilt und der Ausdruck ein lebloser wird!

Ich will durch obige Auseinandersetzung nicht die Möglichkeit bestritten haben, dass sich eine plötzlich gefasste Gedankenrichtung ebenso plötzlich dem Ausdruck mittheilen kann, keineswegs, wie wenig aber eine solche Möglichkeit in unserem Falle in Geltung gebracht werden darf, das, denke ich, liegt für jeden denkenden Menschen auf der Hand!

Wenn wir beobachten, wie andauernd bei nervösen Personen, namentlich älteren Damen, ein plötzlicher Schreck die Züge zu beeinflussen vermag, so sollte der Photograph, der sich doch den Ausdruck sehr angelegen sein lassen muss, seine Aufmerksamkeit durchaus auch nach dieser Richtung hin wach halten, Alles zu vermeiden suchen, was einen plötzlichen Schreck bei der Aufnahme hervorrufen könnte. Ich will hier hauptsächlich nur einen von den vielen diesbezüglichen Momenten hervorheben, nämlich das ungeschickte Umgehen mit den Blenden, welche nur zu oft Anlass zu Verdruss geben. Grösstentheils sind dieselben aus Messingblech angefertigt, sie sollten aber zweckmässiger aus einer Masse bestehen, welche durch ein gelegentliches Niederfallen nicht

gleich die Hörnerven in einer so unangenehmen Weise beleidigt, wie dies den Metallblenden eigen. Schwarze Pappblenden erfüllen ihren Zweck vollständig, lassen sich leichter ersetzen und gestatten einen weniger peinlichen Umgang. Ich habe nur noch Blenden letzterer Gattung im Gebrauch, aus angegebenen Gründen, und fühle mich auch nicht bewogen, sie wieder auszuschalten! Denkt man sich einen Operateur, der, als ein unruhiger Geist, ungeschickterweise die Vorbereitungen, als eine Geduldprobe für die Aufnahme, ins Unendliche verlängert, um dieselbe dann schliesslich, wenn sie sich dem einen Moment ungestörter Ruhe nahe glaubt, durch das unangenehme klirrende Geräusch einer oder mehrerer niederfallender Blenden, plötzlich wieder aufzuschrecken, so wird man, unter Hinzuziehung der vorhin betonten Sünden eines solchen Operateurs, ungefähr sich verdeutlichen können, was unter dem „unruhigen“ Betragen eines Photographen zu verstehen ist, der die Unähnlichkeit in ihrer Abhängigkeit vom Ausdruck auf seine Rechnung zu schreiben hat.

Zu den Untugenden eines solchen Arbeiters gehört gewöhnlich auch die falsche Behandlung des Kopfhalters! Das ist nun einmal abgemachte Sache, dass der grösste Theil des Publicums eine gewisse Antipathie gegen den Kopfhalter und seine Anwendung hat, und wiederum ist das natürlich oder erklärlich, wenn man sieht, in welch unverantwortlicher Weise sich mancher Photograph dieses Hilfsmittels bedient, wie er mit demselben das Publicum maltraitirt! Wo sich ev. noch Ungezwungenheit vorfindet, da verscherzt man sie durch den Kopfhalter, „die Klammer“, in welche der Kopf eingeklammert wird. Die betreffende Person fühlt sich sogleich beengt und in ihrer natürlichen Haltung unangenehm beeinflusst, es überkommt sie das Gefühl einer gewissen Steifheit, und durch dieses lebhafte „Gefühl“ wird die „gedacht“ empfundene Steifheit schliesslich zur „wirklichen“! Es muss vornehmlich Sache des Photographen sein, bei Beanstandungen seitens des Publicums dieses von dem üblichen falschen Wahne zu befreien, als sei der Kopfhalter nur dazu da, als ein Marterwerkzeug den Kopf jeder freien Bewegung zu berauben, ihn gewissermaassen zum Schraubstock für eine qualvolle Kopfrichtung zu machen. Wie gesagt, dieser Irrthum muss beseitigt werden, indem man dem Publicum zu verstehen giebt, dass gerade durch die Anwendung des Kopfhalters eine freiere Bewegung gestattet ist, sofern das Publicum, nachdem

der Kopf beim Einstellen zwanglos an der Stütze geruht, während der weiteren Manipulationen nach Belieben sich bewegen darf, den Kopf durchaus nicht unausgesetzt an der Stütze ruhen zu lassen braucht — falls dies etwa incommodirt — sondern, dass dies nur während der Dauer der eigentlichen Aufnahme, also einige Secunden hindurch, nöthig ist; dagegen, wenn die Stütze nicht in Anwendung kommt, der Kopf unausgesetzt in „derselben“ Lage verharren muss, in welcher er sich beim Einstellen befindet, und dass dies durch die Möglichkeit „unbemerkten“ Vorwärts- oder Rückwärtssinkens für das Publicum so gut wie unmöglich werde, wie es sich auch durch die grösstmögliche Anstrengung „mäuschenstill“ zu sitzen eine unnöthige Qual auferlege. Eine solche triftige Klarlegung der wahren Bedeutung des Kopfhalters wird das anfängliche Vorurtheil meistens bedeutend abstumpfen. Und dies ist nöthig, wenn man unbeschadet des Ausdrucks eine ähnliche gute Photographie erzielen will! Der Kopfständer ist nicht da, um den Kopf in eine gewisse Stellung zu zwingen oder festzuhalten, sondern in ihm soll dem Publicum lediglich eine Annehmlichkeit erwachsen, ein Ruhepunkt für den Kopf, der nur angenehme, unschuldige Seiten aufzuweisen hat! Das wissen wohl die Herren Photographen und lächeln wohl auch über diesen längst gekannten Erfahrungssatz, aber sie handeln sehr selten analog! Oder wäre es einer solchen Erkenntniss gemäss gehandelt, wenn erstens der Photograph die Stütze in einer Höhe des Kopfes anbringt, wo sie dem Publicum mehr eine Last als Annehmlichkeit sein muss, wenn man meint, es sei ganz gleich, wie der Kopf, mit welchem Theile er im Halter ruhe, wenn er nur überhaupt darin ruhe?

Die Lehre von der richtigen Handhabung des Kopfhalters beruht nicht etwa auf blossen Theorien, sogenannten Schreibtisch-hypothesen, sie entstammt rein practischen Erfahrungen, wie sie für ein gutes Gesammtresultat durchaus beachtenswerth sind.

Giebt man den Kopfhalter zu tief, etwa unmittelbar über den Halsabschluss, so hat die betreffende Person keineswegs das Gefühl der Sicherheit hinsichtlich unbedingter Ruhe des Kopfes, sondern im Gegentheil wird ein solches Verhältniss des Ständers zum Kopfe nur lästig, beunruhigend wirken, da die Person auf Grund derselben sich unwillkürlich bewogen fühlt, durch Rückwärtsneigen des Kopfes sich erst die Stütze zu einer solchen zu machen. Ueberzeugung macht wahr! Ist nun schon der oder

die Betreffende an und für sich vorurtheilsvoll gegen den Kopfhalter befangen, so wird eine solche verkehrte Anwendung seitens des Photographen das Vorurtheil nur verstärken, die aufzunehmende Person wird sich also nunmehr in ihrem Rechte fühlen, indem sie auf ihrem Verzicht auf dieses so sehr nöthige Hilfsmittel besteht, um dann endlich einen verdriesslichen Ausdruck aufzusetzen, wenn der Photograph sich nicht herablässt, ihren Wünschen zu willfahren. Dasselbe Resultat erzielt man durch eine zu hohe Befestigung der Stütze. Auch hier hat der Betreffende das Gefühl, den Trieb, durch Neigung des Kopfes sich einen angemessenen Ruhepunkt zu suchen und wird dies in diesem Falle meistentheils durch ein mehr oder weniger unbewusstes Vorwärtsneigen des Kopfes zu erreichen suchen.

Aus der Art und Weise dieser instinctiven Bestrebungen in beiden Fällen, die bezwecken den günstigsten Ruhepunkt ausfindig zu machen, geht hervor, dass derselbe mehr in der Mitte des Hinterkopfes zu suchen ist, und mag hierbei als allgemeine Regel gelten, dass, je runder der Hinterkopf ist, um so mehr die Stütze nach der Mitte desselben zu ihren Platz haben muss, und je spitzer derselbe ist, um so mehr „unterhalb“ der Mitte resp. der spitzigen Rundung. Sic! Diese Regel erstreckt sich in gleicher Weise auf Herren- und Damenköpfe und findet besonders durch letztere Bestätigung ihre Richtigkeit. Bei den frisirten Damenköpfen wird der spitzige Hintertheil des Kopfes gewissermaassen verkörpert, verstärkt durch die abstehenden Frisuren, wohin namentlich der sogenannte „Knoten“ zu rechnen ist. Die Befestigung des Kopfhalters darf in solchem Falle nicht „an“ diesem Knoten angebracht werden, sondern direct unter demselben, also schon mehr am Halse. Sobald nämlich die Stütze in der Mitte des Knotens befestigt wird, ruht der Kopf nur mit einer ganz geringen Fläche im Halter, sodass die Dame hierdurch keinen rechten Ruhepunkt gewinnt, da ihr eine zu freie Bewegung gestattet wird auf Kosten ihres Sicherheitsgefühles einer absoluten Ruhe. Bringen wir die Stütze aber unterhalb des Knotens an, so wird dies der Dame bedeutend angenehmer sein, da sie nun einen angeseheneren Ruhepunkt für ihren Kopf hat; denn der über die Stützklammer greifende Theil des Haarknotens stützt sich auf die Klammer und wirkt auf diese Weise wesentlich mit für das Gefühl der Sicherheit, wodurch auch gleichzeitig eine durch solche Aeusserlichkeiten hervorgerufene

unangenehme Veränderung des Ausdrucks aufgehoben wird. Man hüte sich aber in jedem Falle vor einer übereilten Anbringung des Kopfständers, wodurch man event. den Damen sehr lästig werden kann, denn nichts ist für dieselben unangenehmer, als ein gewisses „Ziepen“ der Haare bei der geringsten Kopfbewegung, und dies kann schon da der Fall sein, wo wir nach unseren Bergriffen vorsichtig genug vorgegangen zu sein glauben! Jedesmal überzeuge man sich nach Anbringung des Kopfständers durch eine directe Frage von der entsprechenden richtigen Lage der Stütze, es wird dies zur Folge haben, dass das Publicum in den meisten Fällen den Kopf zur Probe etwas bewegen und dann nicht unterlassen wird zu bemerken, ob die Stütze störend wirke oder nicht, während, wenn man eine solche Ueberzeugung für überfüssig hält, es sehr oft der Fall ist, dass schüchterne Damen sich lieber in das Unangenehme finden, als eine diesbezügliche Reclamation zu machen, durch ihre Empfindungen meistens aber nichtsdestoweniger ihren Ausdruck in unvortheilhafter Weise beeinflussen.

Da wir einmal beim Kopfhalter weilen, will ich nicht unterlassen, gleichzeitig noch einige Bemerkungen hinzufügen, die zwar direct nichts mit der Aehnlichkeit resp. dem Ausdruck zu thun haben, nichtsdestoweniger aber, als ein gutes Gesammtresultat fördernd, beachtenswerth sind: Es gehört hierher, dass man die Rückenstütze nicht direct unter dem Schulterblatt ansetzen darf, sondern vielmehr tiefer oder höher, da man sich sonst der Gefahr aussetzt, durch Einengung oder Bedrücken der dort befindlichen Lungenspitzen das Athmen bei der Aufnahme zu beengen. Für die Rückenstütze gilt ferner, dass je tiefer im Kreuz man sie befestigt, umsomehr dadurch eine geradere Haltung bewirkt wird auf Grund derselben Ursachen, welche das Schnürleib der Damen und der Gurt der Soldaten befähigen, für eine geradere Haltung zu sorgen. Ferner rücke man stets den Kopfhalter so dicht an die Person heran wie möglich; dadurch vermeidet man, dass durch ein zu langes Hervorstehen der Kopfstütze selbige die zu grosse Federkraft verliert, welche den Kopf zur Unruhe zu verleiten angethan ist. Auch gebe man dem Fuss des Kopfhalters eine solche Stellung, dass die beiden langen Füsse nach hinten stehen und der kurze Fuss nach vorn, um einem zu leichten Ueberkippen des Halters durch die gegen ihn gedrückte Last vorzubeugen. Endlich muss die Kopfklammer

stets der „schrägen“ Kopfrichtung in der Weise angepasst werden, dass sie mit der schrägen Richtung der Ohren parallel läuft, weil eine entgegengesetzte Handhabung zur Folge hat, dass die Person nicht unterlassen wird, ihrem Gefühle nachzugeben, d. h. den Kopf nach der entgegengesetzten Seite zu neigen! Das Bestreben „die Aehnlichkeit hinsichtlich des Ausdrucks nach Kräften zu wahren“ steht, hauptsächlich aus den zuerst angeführten Gründen, in engster Verbindung mit der Kopfhalterfrage; man unterschätze daher die Bedeutung derselben nicht, es sei denn, dass man der Aehnlichkeit kein grosses Gewicht beilegt. Jeder vorurtheilsfreie, tüchtige Photograph aber, der „Einseitigkeit“ — Schablonenarbeit — in seinem Fache zu verachten weiss, wird auch die Wichtigkeit der „Aehnlichkeit“ für die Photographie zu würdigen wissen, eingedenk dessen, dass kleine Ursachen grosse Wirkungen im Gefolge haben können und gute Resultate sehr oft von Kleinigkeiten abhängig sind!

Aus dem Vorhergehenden ersehen wir also, dass in Bezug auf den Ausdruck nicht allein das Publicum zur Verantwortung gezogen werden darf, sondern noch vielmehr der Photograph selbst. Das Publicum sündigt allerdings auch recht beträchtlich nach dieser Richtung hin. Es sollte sich z. B. Niemand photographiren lassen nicht allein, wenn sein Aussehen nicht so gut wie gewöhnlich ist, sondern auch nicht in ungewöhnlicher Stimmung! Wenn es also irgend möglich ist, sollte man sich nicht photographiren lassen, nur um sich photographiren zu lassen, also ganz unabhängig von der jeweiligen Stimmung. So z. B. nicht nach vorangegangenem Aerger, Aufregung u. s. w., oder zu einer Zeit, wo der Körper der Ruhe zu pflegen gewohnt ist u. s. w. u. s. w. Die richtige Stimmung erleichtert nicht nur der Aufnahme, sondern auch dem Photographen die Arbeit. Beide Theile müssen behufs Anfertigung eines „ähnlichen“ Bildes zusammenwirken, wenn ein gutes Resultat erzielt werden soll. Eine gewisse Aengstlichkeit seitens der Aufnahme muss der Photograph zu vertreiben wissen und zwar durch Mittel, wie sie schon vorhin angegeben wurden. Die Starrheit, welche sich so oft im Ausdruck der Augen verzeichnen lässt, ist dadurch zu mildern, dass man behufs Richtung der Augen einen deutlich sichtbaren Augenpunkt annimmt, den Blick auf eine möglichst grosse, nicht helle oder glänzende, sondern dunkle Fläche lenkt, mit dem Bemerken, dass das Blinken der

Augen ungehindert fortgesetzt werden könne. Denn die Augenstarre, welche gleichzeitig dem ganzen Gesicht den Stempel der Starrheit aufdrückt, ist zurückführen auf das Bestreben, gewaltsam das dem Auge natürliche Blinken zu unterdrücken, wobei das Publicum oftmals so nachdrücklich zu Werke geht, dass ihm das Wasser in die Augen tritt.

Ein Fehler des Publicums ist es auch, sich eines „einstudirten“ Ausdruckes zu befleissigen. Derselbe wird meistentheils im Ateliers des Photographen ein verfehlter, ein anderer sein, als vor dem Spiegel zu Hause, und nicht allein ein anderer, sondern auch ein gezwungener; denn es ist sehr schwer, plötzlich einen gewissen Ausdruck anzunehmen, gewissermaassen denjenigen Ausdruck plötzlich nachzuahmen, der in der Erinnerung vorschwebt und den man sich vor dem Spiegel durch allmähliches Feilen erworben hat! Hier muss seitens des Photographen, aber ohne Mitwissenschaft des leicht vorurtheilsvollen Publicums, Abhilfe geschafft werden. Die hierher gehörigen Personen geben sich gewöhnlich dadurch zu erkennen, dass sie sich ihres einstudirten Ausdrucks sogleich von dem Augenblicke an befleissigen, wo sie sich dem Apparate gegenüber sehen, sowie auch dadurch, dass sie mit der grössten Consequenz alle Mittel zur gewaltsamen Aenderung unbeachtet lassen. Merkt deshalb auf Grund solcher Beobachtungen der Photograph, dass er eine Person dieser „studirten“ Gattung vor sich hat, so mag er ruhig erst eine Scheinaufnahme machen, um dadurch die Person zur Annahme zu zwingen, „es sei vorbei!“ In den meisten Fällen wird dann der gekünstelte Ausdruck dem gewöhnlichen, natürlichen Platz machen, und so die Vermuthung des Photographen bestätigt werden. In diesem Falle müsste es dann der Photograph verstehen, unter irgend welchem Vorwande den oder die Betreffende zu verleiten, „unbewusst“ noch einmal ohne das „Photographirgesicht“ zu sitzen, um unbemerkt, wie früher angegeben, die wirkliche Aufnahme zu machen. Behält aber die Person ihren für einstudirt gehaltenen Ausdruck bei, so muss der Photograph sich für den Geprellten halten, was jedoch selten genug der Fall sein wird; denn obige Merkmale leiten ziemlich sicher. Er müsste dann unter dem Vorgeben, „lieber gleich mehrere Aufnahmen zu machen“, das Versäumte nachholen!

Die Annahme des Publicums, man müsse so ruhig sitzen,

dass es nöthig sei, selbst den Athem während der Exposition anzuhalten, ist in ihrer Irrigkeit gleich von vornherein aufzuheben, sofern man das Publicum auf diesen Umstand vor der Aufnahme aufmerksam machen muss und falls besondere Umstände vorliegen, die die Anfertigung unbemerkter Aufnahmen unmöglich machen, so z. B. wenn von derselben Person verschiedene Aufnahmen hintereinander zu machen sind. In solchem Falle ist es gerathen, höchstens die ersten Aufnahmen „unbemerkt“ zu machen und die anderen auf gewöhnliche Weise, da es in Wiederholungsfällen dem Publicum nicht entgehen wird, dass es heimlich photographirt wird, aus welcher Erkenntniss dann Uebelstände entspringen, wie ich sie vorhin gelegentlich motivirte.

Wenn man hinsichtlich der Aehnlichkeit auf Grund eines angemessenen Ausdrucks alle die bis jetzt angeführten Punkte berücksichtigt, wird man gebührenderweise auch einen guten Erfolg, zunächst nach dieser Richtung hin, zu verzeichnen haben! Man unterschätze solche Kleinigkeiten nicht, sie sind von grösserer Bedeutung als man gemeiniglich annimmt.

Der Ausdruck ist aber, wenn auch ein sehr wesentlicher doch nicht der einzige hierbei zu beachtende Punkt, die einzige Aehnlichkeit erheischende Bedingung: die Aehnlichkeit einer Photographie ist noch von vielen anderen Umständen abhängig. Sie ist dies in Verbindung mit dem Schönheitssinn, z. B. von der richtigen resp. falschen Benutzung der Papierausdehnung. Der Schönheitssinn, der ja bei Aehnlichkeitsbestrebungen auch seine Berücksichtigung finden muss, sagt uns, dass ein längliches, schmales Gesicht schöner sei als ein dickes, breites Gesicht, und auf die Aehnlichkeit angewendet, heisst dies soviel wie: „ein längliches Gesicht entspricht dem Wunsche nach Aehnlichkeit mehr als ein breites Gesicht, welches verunstaltender wirkt. Da es nun einmal nicht zu vermeiden ist, dass das verwendete photographische Papier sich nach dieser oder jener Richtung beim Durchlaufen des nassen Processes ausdehnt, so sollte man doch wenigstens von zwei Uebeln das kleinere wählen! Diesen Umstand aber lassen merkwürdigerweise trotz seiner augenscheinlichen Wichtigkeit so sehr viele Photographen ausser Betracht und zwar schon allein aus Sparsamkeitsrücksichten, so sie das Papier nach der Breitausdehnung besser auszunutzen vermögen als umgekehrt. Solche Herren dürfen sich dann aller-

dings nicht wundern, wenn sich des gebildeten Publicums beim Erblicken eines mit solchen „breiten“ Exemplaren ausgerüsteten Schaukastens unwillkürlich ein Lächeln bemächtigt, dessen Auslegung dem Photographen gewiss nicht zum Vortheil gereicht! Wer gewohnt ist, das Papier immer breit zu arbeiten, der „gewöhnt“ sich so an die „breiten“ Gesichter, dass er schliesslich einem lang gearbeiteten Kopfe keinen Geschmack mehr abzugewinnen vermag, ihn unwillkürlich für unverhältnissmässig lang erklärt. Die Gewohnheit spielt hier eine bedenkliche Rolle! Wie sich der Mensch gewöhnen kann, durch täglich grössere Quantitäten schliesslich unbeschadet seiner Gesundheit eine Dosis Gift zu vertragen, die den unvorbereiteten, ungewohnten Menschen sogleich tödten würde, so kann der Arbeiter durch die Gewohnheit auch seinen Geschmack so abstumpfen, sich so in seine fehlerhafte Arbeit hineinleben, dass er die Fehler schliesslich nicht mehr sieht und für „schön“ hält, was ein Mensch, der nach seinem unbeeinflussten Geschmack und Schönheitssinn urtheilt, absolut für „unschön“ erklären würde. Wenn wir einen Kopf derselben Person einmal breit und einmal lang gearbeitet vor uns haben, müssen wir gestehen, dass in beiden Fällen der Habitus ein ganz verschiedener ist. Das Publicum könnte z. B. an einem breit gearbeiteten Kopfe sehr wohl tadeln, dass die Augen geschlitzter seien als in Natur, also unähnlich, ebenso, dass die Nase zu breit sei, die Stirn zu flach u. s. w. — Alles Reclamationen, die man, namentlich seitens der eitlen Damenwelt, fast täglich hören kann — und es könnten solche Ausstellungen wohl begründet sein, trotzdem der Photograph sich kaum zu erklären vermag, wie man so etwas tadeln kann, wo doch der Apparat Alles im richtigen Verhältnisse wiedergäbe, das doch nicht seiner Willkür unterworfen sei. Ja, der Haken liegt, wie man sieht, oftmals an etwas ganz Anderem: an einer Kleinigkeit, die grosse Kopfschmerzen verursachen kann!

Schon im Anfange wurde einmal darauf hingewiesen, dass eine zu stricte Consequenz in der photographischen Aehnlichkeit dem Photographen zum Nachtheil gereichen würde; denn ein Portrait soll nicht nur dem künstlerischen Sinne des Photographen, es soll auch der Eitelkeit der betreffenden Person Genüge leisten, wenn sich der Photograph durch seine „übertriebenen“ Bemühungen nach vollendeter Aehnlichkeit nicht selbst zu Grunde richten will. Alles was an Unschönheiten ins Auge

fallend ist, sollte er soweit wie möglich, wenn es nicht gerade sehr wesentlich für die Characterdarstellung des Betreffenden ist, vermeiden, wenngleich er hierbei sehr vorsichtig und geschickt zu Werke gehen muss. Wie nun überall Einseitigkeit, Schablonenarbeit in der Photographie zu verwerfen ist, so wäre es auch unrichtig, wollte man mit der Papierausdehnung einseitig verfahren, d. h. es wäre ebenso wohl falsch, wenn man „durchgehends“ sich der Lang- wie der Breitausdehnung bedienen wollte, obwohl, wie aus dem Vorhergehenden ersichtlich, in den meisten Fällen die Langausdehnung der anderen entschieden vorzuziehen ist. Aber keine Regel ohne Ausnahme! Wenn z. B. unser Atelier ein Kunde betritt, dessen langer Hals im Verein mit einem unverhältnissmässig langen Gesicht auf uns sogleich den Eindruck des Unschönen macht, so sollten wir diesem Uebel möglichst dadurch abzuhelfen suchen, dass wir die Papierfaser „breit“ anwenden. Der Kopf wird in diesem Falle, unbeschadet der Aehnlichkeit, ein normaleres Verhältniss aufweisen; wie aber, wenn wir, ganz unbekümmert um solche Naturunschönheiten, dieselben noch dadurch hervorheben, gewissermaassen betonen wollten, dass wir die unverhältnissmäsige Länge des Kopfes noch greller durch ein langausgedehntes Papier erscheinen lassen; oder andererseits, indem wir das in Natur unnormal breite, zusammengedrückte Gesicht einer Person auf der Photographie noch übertriebener darstellen, indem wir uns in diesem Falle der Breitausdehnung bedienen!

Man soll hier ja vorsichtig sein, weder der einen noch der anderen Richtung zu beharrlich treu bleiben, sondern mit Verständniss diese willkürlichen Verschönerungsmittel benutzen, je nachdem das eine oder das andere mehr am Platze ist, dabei immer die Aehnlichkeit im Auge behaltend, die durch Uebertriebenheit sehr leicht gefährdet wird!

Ebenso wie in diesem Punkte sollte einem richtigen Copiren alle Sorgfalt zugewendet werden; denn, wie man sich leicht überzeugen kann, hat man es ganz in der Gewalt, durch kräftigeres oder helleres Drucken die Aehnlichkeit zu beeinträchtigen, soll heissen, den Gesichtsausdruck, das Individuelle des Bildes zu verändern. Gesetzt, wir fertigen einer Person ein Probebild an, welches verhältnissmässig hell gehalten wurde. Das Bild gefällt, die Person lebt sich durch öftere Besichtigung desselben in ihr Portrait so ein, dass sie bei Besichtigung der auf die Bestellung

angefertigten zufällig dunkler gehaltenen Drucke dieselben plötzlich für unähnlich erklärt, für nicht dem Probebild entsprechend, da auf demselben der Ausdruck ein anderer sei! Welchem Photographen wäre eine solche Reclamation noch nicht vorgekommen! Und in wie vielen Fällen hat sich wohl der Photograph selbst die Schuld zugeschrieben und nicht dem Publicum. Ein auffallendes Verhältniss zwischen hellen und dunklen Drucken ist auch ganz natürlich, da ein heller Druck manche Linien und Schatten, die für die Aehnlichdeit von mehr oder weniger grosser Bedeutung sind, kaum oder gar nicht andeutet, während ein zu dunkler Druck dieselben wieder zu stark und übertrieben darstellt. Dies veranlasst dann Klagen, wie die obigen, und wenn man bedenkt, dass eine Person auf Grund solcher Thatsachen auf dem einen Bilde bedeutend älter oder magerer erscheinen kann, als auf dem anderen, so müssen derartige Klagen auch berechtigt erscheinen. Auch nach dieser Richtung hin muss man Bedacht nehmen, der Aehnlichkeit Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, in dem Gedanken daran, dass durch Beachtung von vielen Kleinigkeiten ein grosser Zweck erreicht werden kann. Ein gleichmässiges Drucken ist Bedingung, ebenso wie eine vollständige Tiefe des Druckes überhaupt; denn Flauheit in den Gesichtern, d. h. zu schwache Zeichnung von Linien und Zügen, ist ebenso wie die im Publicum verhassten zu tiefen Schatten und markige Zeichnung nur zu oft ein Grund zu berechtigten Reclamationen, die auf eine ungenügende Wiedergabe der Aehnlichkeit hinauslaufen!

Ein weiterer, wesentlicher Punkt, dem der Photograph hinsichtlich der Aehnlichkeit seine volle Aufmerksamkeit schenken sollte, liegt vor in der Beachtung von Schwierigkeiten, welche die Perspective verursacht. Das ist einmal ein feststehender Grundsatz, dass jede Kunst, welche Körper darstellt, dieselben nicht so darstellen darf, wie sie „sind“, sondern wie sie „erscheinen“! Je weiter ein Gegenstand von uns entfernt ist, um so kleiner erscheint er bekanntlich, ebenso wie er umgekehrt grösser erscheint. Die Beachtung dieses Umstandes ist besonders empfehlenswerth in Bezug auf Gruppen. Denn lässt man hier die Gesetze der Perspective ausser Augen, so kann es leicht vorkommen, dass die Grössenverhältnisse beispielsweise der einzelnen Köpfe mit denen der Natur im strictesten Gegensatze stehen und so Grund zu Beschwerden über Unähnlichkeits-

erscheinungen geben. Man gruppirt z. B. so, dass man eine Person mit sehr dickem Kopf in den Vordergrund und eine andere mit kleinem Kopfe in den Hintergrund postirt. Das Resultat würde in diesem Falle ein auffallend übertriebener Grössenunterschied der Köpfe sein, der vielmehr gemildert oder ausgeglichen werden sollte, indem man die Stellung umgekehrt vornimmt, die grossen Köpfe nach hinten und die kleineren nach vorne bringt und so die Perspective practisch ausnutzt, welche auf der gedrängten, verkleinerten Ansicht der Platte meist mehr zu Tage tritt, als in Natur!

Aber nicht nur bei Gruppirungen, auch bei Einzelaufnahmen ist dies ein wichtiger Punkt, sobald unser Modell nicht ein vollständig symmetrisches Gesicht besitzt. Die meisten Gesichter sind mehr oder weniger schief, und zwar ist hierbei zu unterscheiden zwischen senkrecht- oder horizontalschiefen Gesichtern. So manchen Photographen mag schon der Umstand zum Nachdenken verleitet haben, dass das Gesicht einer Person, dessen unsymmetrische Schiefheit ihm in Natur durchaus nicht aufgefallen, auf der Platte ganz schiefe Verhältnisse aufweist, ohne dass er sich diese merkwürdige Erscheinung zu erklären und ihr für die Zukunft vorzubeugen vermochte.

Sehr leicht erklärt sich nun eine solche Thatsache, wenn wir den Antheil berücksichtigen, den wir hierbei der perspectivischen Zeichnung zuschreiben müssen. Diese beachtet man, indem man durch das Gesicht der betreffenden Person eine senkrechte Luftlinie legt, welche die Verbindungslinie von Stirn, Nase und Kinn repräsentirt. Dieselbe wird meist nicht senkrecht ausfallen, d. h. die genannten Gesichtstheile werden nicht senkrecht unter einander liegen, weshalb gedachte Linie das Gesicht in zwei Hälften theilen wird, in eine grössere und eine kleinere. In einem solchem Falle muss man behufs perspectivischer Verkürzung die kleinere Seite näher und die grösse Seite entfernter auffassen, um dadurch eine Ausgleichung der verschieden grossen Gesichtstheile perspectivischerseits zu erzielen, und aus gleichem Grunde müssen wir der kleineren Fläche die Hauptlichtquelle zuwenden, da unserem Auge helle Flächen grösser erscheinen als dunkle! Ich will hierbei gleichzeitig bemerken, dass letzterer Umstand uns auch in die Lage versetzt, nach unserem Belieben die Figur einer Person vortheilhafter oder unvortheilhafter, die Taille schlanker oder dicker erscheinen zu lassen, je nachdem

wir die Figur der Lichtquelle mehr oder weniger zu- oder abwenden.

Beachtet man solche Umstände nicht und arbeitet man ihnen gar unbewusst entgegen, so kann es eben kommen, dass man auf der Platte ein unnormales, schiefes Verhältniss der Gesichtstheile wahrnehmen muss, ohne von der Natur hierauf aufmerksam gemacht worden zu sein. Ebenso wie eine senkrechte ist nun auch noch eine wagerechte, horizontale Schiefheit zu berücksichtigen. Um dieser Rechnung zu tragen, müssen wir durch das Gesicht drei wagerecht untereinander liegende Linien ziehen, von denen die oberste durch die Augen, die mittlere durch die Nasenflügel und die unterste durch die Mundwinkel läuft. Nicht oft werden diese drei Linien genau — wenigstens der oberflächlichen Betrachtung nach genau — zu einander wagerecht parallel laufen, sie werden vielmehr — oft recht bedeutend — seitlich von einander abweichen! Diesen unsymmetrischen Uebelstand, den man durch solches Vorgehen gerade hervorheben kann, corrigirt man durch ein entsprechendes Neigen des Kopfes nach der vorwiegenden Richtung hin, d. h. man neigt den Kopf nach derjenigen Seite, nach welcher die Linien am meisten von ihrer wagerechten Richtung abweichen, wobei die Verbindungslinie der Augen meist ausschlaggebend ist. Zum besseren Verständniss dieser bedingten Kopfneigung — die eben nicht in allen Fällen die gleiche sein darf — verweise ich auf die Art und Weise, mit welcher man beim Beschneiden der Bilder schiefe Schultern u. s. w. dadurch gerade erscheinen lässt, dass man das Schneideglas nach derjenigen Seite überneigt, nach welcher die Schultern abfallen. Auf eben dieselbe Weise ist die Neigung des Kopfes nach dieser oder jener Seite hin eine durch ganz bestimmte perspectivische Regeln vorgeschriebene! Ein kurzer Augenblick der diesbezüglichen Beobachtung während der Aufnahme genügt, um eine ungenügend wirkende, lange Zeit in Anspruch nehmende Retouche zu ersetzen. Man halte dem nicht gegenüber, dass zu solchen Studien eine längere Zeit gehöre, als es der Aufnahme recht sein möchte, und dass deshalb auch diese Beobachtung in denjenigen Ateliers, welche sehr in Anspruch genommen sind, eine hinfällige, nicht auszuführende sei. Dem ist durchaus nicht so; natürlich ist ein gewisser Uebungsgrad dazu erforderlich, sogleich unsymmetrische Uebelstände zu erkennen und zu mildern, diese Uebung braucht

man aber keineswegs erst während der Aufnahme zu erlangen suchen, sondern kann sie sich sehr wohl im allgemeinen Verkehr verschaffen, indem man so oft wie möglich Gesichter dieser Beobachtung unterzieht, wodurch sich der Blick hierfür sehr bald üben und eine schnelle Erkenntniss anbahnen wird.

Wir kommen nun zu einem Punkte, der für eine ähnliche und schöne, idealisirte Photographie in mehr als einer Beziehung wichtig ist; das ist der „Standpunkt“ des Objectivs dem Modell gegenüber — der perspectivische Augenpunkt.

Wie oft kann man in photographischen Ateliers die Erfahrung machen, dass verschiedene Aufnahmen hintereinander in derselben Höhenrichtung des Stativs resp. des Apparats gemacht werden, sofern ein Ausgleich nur durch eine Neigung nach vorne oder hinten stattfindet. Jetzt wird z. B. das Visitbrustbild einer sitzenden Dame angefertigt, hierauf ein Visitkinderportrait, ganze Figur, auf dem Boden stehend. Was thut nun der gewissenlose Photograph? Anstatt den Apparat tiefer hinunterzuschrauben, hilft er sich dadurch, dass er dem Apparat eine unverhältnissmässige Neigung nach vornüber giebt, um so das Kind in das Gesichtsfeld der erforderlichen Bildgrösse zu bringen. Wäre sich der betreffende Arbeiter bewusst, wie sehr die richtige Stellung des Apparats in Bezug auf höhere und tiefere Verrückung des Augenpunktes den Character des Bildes zu beeinflussen vermag, er würde diesem Umstande mehr Aufmerksamkeit widmen. Nicht allein, dass man sich durch Uebergehen derartiger Thatsachen der Gefahr aussetzt, z. B. nicht die Nase, sondern die Nasenlöcher, nicht das Kinn, sondern den Unterhals zu photographiren, die Aehnlichkeit wird auch durch die Veränderung des Gesammtausdrucks an und für sich gefährdet. Man photographire versuchshalber dieselbe Person unter Beibehaltung ganz gleicher Umstände jedesmal unter einer Veränderung der Stativhöhe, und die hierdurch erzielten wesentlichen Veränderungen werden deutlich zu Tage treten. Der Ausdruck aller drei Gesichter wird in jedem Falle ein individuell verschiedener sein!

Wichtig und bekannt ist diese Thatsache ja auch in der Landschaftsphotographie, sofern hier durch den veränderten höheren oder tieferen Augenpunkt eine perspectivische Unähnlichkeit, ein unrichtiges Verhältniss der Längen, Kürzen, Höhen u. s. w. in Betracht kommt. Man muss wirklich staunen, wie ver-

schieden zwei Landschaften aussehen, von denen die eine von einem erhöhten und die andere von einem tieferen Standpunkte aus aufgefasst worden. Diese Strecke erscheint uns hier viel länger, als dort, dieser Baum, dieses Haus viel höher resp. niedriger als wir es den Verhältnissen in Natur entsprechend glauben u. s. w.

Man sieht und hört wohl auf diesen Umstand überall hinweisen, aber wohl nur wenig Einsichtsvolle schenken ihm gebührende Beachtung, wissen ihn richtig auszunutzen, sowohl in Bezug auf die Landschafts- als Portraitphotographie.

Wenn man aus den Resultaten, welche verschiedene Stativhöhen ergeben, allgemeine Folgeschlüsse ziehen wollte, dürften dieselben sich dahin vereinigen, dass es gerathen ist, den Augenpunkt, die Objectivhöhe, in der Art zu bestimmen, dass man ihn gerade gegenüber der Mitte der Personenhöhe wählt. Auf diese Weise wäre im allgemeinen die Naturwahrheit am besten geborgen. Der Photograph darf aber leider nicht nur dieser, der Aehnlichkeit Rechnung tragen, er muss mit diesem Bestreben auch das einer gerechtfertigten Schmeichelei zu verbinden suchen, wenn er seine Mühen mit Erfolg belohnt wissen möchte. „Dem Wahren, Schönen“ muss der Wahlspruch lauten! Es scheint mir deshalb für den vorliegenden Fall am zweckmässigsten, wenn man Personen, die ein durchaus normales Verhältniss der einzelnen Gesichtstheile aufzuweisen haben, oder besser gesagt, bei denen keine Unregelmässigkeiten in der Gesichtsbildung auffallen, in der Weise photographirt, dass man — um zunächst der Aehnlichkeit nahe zu kommen — „sehr“ grosse Personen mit etwas erniedrigter, mittelgrosse in der vorhin angedeuteten Weise und „sehr“ kleine Personen mit erhöhter Stellung des Objectivs auffasst, indem man also somit auf den Standpunkt Rücksicht nimmt, von welchem aus das Publicum die betreffende Person zu sehen gewohnt ist. Man wird auf diese Weise immerhin mitwirken können zur Anerkennung eines allgemein ähnlichen Portraits. Ein solches Verfahren beachte man aber nur bei solchen Personen, die normalen Gesichtsbau haben. Sobald das Gesicht irgend einen seiner Theile zu stark oder zu wenig entwickelt zeigt, sobald müssen wir auch unser Interesse mehr diesem einen Theile als dem Gesammteindruck zuwenden. Ich habe hier vor allen Dingen das Verhältniss der Nase zum Gesicht im Auge. Wir sind kaum oder doch nur auf sehr mangel-

hafte Weise im Stande, die Grösse einer Nase durch die Kunst der Retouche zu beeinträchtigen. Es ist dies aber sehr oft wünschenswerth, sofern ungerechterweise meistens der Photograph der Sündenbock für die Uebergriffe einer wenig schmeichelhaften Natur sein muss. Denn wer im Besitz einer sehr grossen resp. zu kleinen Nase ist, will dieselbe nicht in ihren natürlichen Grössenverhältnissen auf der Photographie sehen; diese Erfahrung muss man ja mehr als zuviel machen; man will sich geschmeichelt, sein Gesicht idealisirt sehen, ohne aber unähnlich zu sein, d. h. wo derartige Wünsche noch besonders laut werden, kann man getrost etwas mehr Gewicht auf die Schmeichelei als auf die Aehnlichkeit legen, das Publicum will es so, und des Menschen Wille ist sein Himmelreich! Dies ist die eigentliche Praxis der Theorie, die man ja nicht unterschätze.

Es fragt sich nun, wie man durch Veränderung der Objectivstellung solchen natürlichen Unschönheiten entgegenzuarbeiten vermag. Dadurch, dass man ein Gesicht mit zu langer, zu stark entwickelter Nase mit erniedrigter, und umgekehrt ein Gesicht mit zu kleiner Nase mit erhöhter Objectivstellung photographirt. Im ersteren Falle wird, den Gesetzen der Perspective zufolge, die Nasenlinie verkürzt, im zweiten Falle verlängert erscheinen. Dass man hierbei auch gleichzeitig auf die günstigste Kopfstellung zur Verdeckung gewisser Uebelstände achten muss, eine grosse Nase nicht im Profil auffassen darf u. s. w., das ist selbstredend!

Dieselbe Rücksicht wie der Nase muss auch anderen vorspringenden Theilen des Gesichts gezollt werden, so z. B. dem Kinn, dessen zu stark hervortretende Form sehr angenehm durch obiges Hilfsmittel, ebenso wie hervortretende Augenbogen, Jochbeine u. s. w. gemildert werden können. Man versäume also nicht, der zweckmässigsten Objectivstellung seine volle Aufmerksamkeit zu schenken.

Es möchte sich empfehlen, einer jeden Person zu Anfang der Aufnahme den Kopf nach zwei entgegengesetzten Richtungen drehen zu lassen, nicht allein, um zu ermitteln, welches die schönere Seite ist, sondern, ob die betreffende Person ein sogenanntes „doppeltes“ Gesicht hat, d. h. ein Gesicht, welches von der einen Seite einen ganz anderen Eindruck macht, als von der anderen. Die Zahl solcher Personen ist eine sehr grosse; sobald dem Photographen ein derartiges Verhältniss bei der Kopfdrehung

auffällt, sollte er nicht versäumen, zwei Aufnahmen zu machen, je eine von einer Seite. Durch den Verkehr mit der betreffenden Person vor, während und nach der Aufnahme wird sich dem empfänglichen Scharfblick des Photographen schon ein für die Erinnerung bleibendes Bild der Person einprägen, sodass er nachher beim Vergleich des Bildes mit dem in seiner Erinnerung haftenden zu entscheiden wissen wird, welcher Aufnahme er den Vorzug zu geben hat.

Etwas Aehnliches in dem verschiedenartigen Aussehen derselben Person ist bei Denjenigen zu beobachten, welche volle, breite Gesichter und dabei ein scharfes Profil, also eine feine, scharfgeschnittene Nase, hervorstehendes Kinn u. s. w., haben, was zwar in den meisten Fällen von Corpulenz nicht der Fall, nichtsdestoweniger aber doch oft zu finden ist. Solche Gesichter wirken auf den Beschauer in der Face-, Halbprofil- und Profilstellung so verschiedenartig, dass, hätte man von jeder Auffassung eine Photographie, man oft bezweifeln würde, dieselbe Person vor sich zu sehen. Es versteht sich also, dass, hinsichtlich der Aehnlichkeit, hier für den Photograph ein wohlzubeachtender status quo liegt und es in diesem Falle seinem Beobachtungssinne überlassen bleibt, diejenige Auffassung zu ermitteln, welche die verschiedenartigen Gesichtsansichten möglichst vereinigt und dabei gleichzeitig die dem Schönheitssinn am meisten zusagende Seite repräsentirt.

Dass man ein solches Gesicht weder ganz von vorne, noch ganz von der Seite auffassen darf, ist wohl klar!

Auch die Beleuchtung kann als Factor der Aehnlichkeitsbeeinträchtigung in Frage kommen, ich will jedoch gleich bemerken, dass ihr diesbezüglich nicht ein so grosses Gewicht beizulegen ist, als es oft geschieht. Ihre richtige und falsche Verwendung geht mehr auf Kosten des Schönheitssinnes als der Aehnlichkeit; denn wenn auch eine Person durch veränderte Beleuchtung in der Aehnlichkeit variiren kann, so ist dies doch stets nur bei sehr bedeutend von einander abweichenden Belichtungen der Fall. So z. B. verändert sich der Gesammtausdruck bei Anwendung von bedeutend überwiegendem Oberlicht einmal und ebenso überwiegendem Seitenlicht ein anderes Mal, oder bei ausschliesslichem Vorderlicht u. s. w. Es wird aber Niemandem einfallen, so absurd zu beleuchten, eine so überwiegende Oberlichtbeleuchtung anzuwenden, dass alle hervorstehenden Gesichts-

theile ganz tiefe schwarze Schatten werfen; oder eine so übermässige Seitenbeleuchtung, dass die eine Seite weiss und die andere schwarz erscheint u. s. w., wodurch dann natürlich das Aussehen der Person in jedem Falle verändert werden würde. Und derjenige Photograph, der in einer so absurden Beleuchtung Genüge zu finden vermag, der mag dies Buch nur ruhig zuklappen, denn es wäre ihm ja doch nicht möglich, das vorher Gesagte weder zu verstehen noch zu würdigen, um sich danach zu richten; denn derartige einseitige Beleuchtungen kann nur ein durchaus einseitiger Photograph, ein Stümper, zur Verwendung bringen, dessen blosses „Geldstreben“ ihn für künstlerische Eindrücke und Bestrebungen unempfänglich macht!

Und es giebt solche „Künstler“, viele, das weiss ich aus eigener Erfahrung, die ihre Collegen, welche mit der zusammengesetzten Beleuchtung operiren, belächeln und sich für weit klüger erachten, indem sie sich einbilden, es sei practisch, wenn sie in ihrer Kunst ebenso wie ihre Recepte, alle Manipulationen ihrer Arbeit, wohin auch die Beleuchtung gehört, möglichst vereinfachen, indem sie also die complicirte Beleuchtungszusammenstellung zu meiden suchen und sich auf die Anwendung von ausschliesslichem Ober-, Vorder- oder Seitenlicht beschränken. Wie sehr sie sich aber durch eine solche vereinfachte, einseitige Beleuchtung hinsichtlich ihrer Leistungen nur selbst im Lichte stehen, das lehrt ein einziger Blick auf die im Lehrbuche der Photographie von Prof. Vogel enthaltene Zusammenstellung verschiedener solcher einseitiger Beleuchtungen! Dass ein solcher „Vereinfachungspraktikus“ nicht erstaunen darf, wenn sich sein Publicum recht oft darüber wundern wird, wie es möglich sei, so vollständig unähnliche Photographien darzustellen, das ist erklärlich, wenn man sieht, wie ein und dieselbe Person, bei ausschliesslichem Vorderlicht aufgenommen, gar nicht wiederzuerkennen ist gegen eine Aufnahme bei ausschliesslichem Seiten- oder Oberlicht. Wer deshalb danach strebt, der „Aehnlichkeit“ in der Photographie gerecht zu werden, der lasse es sich nicht verdriessen, wenn eine aus den verschiedenen Beleuchtungsarten zusammengesetzte Beleuchtung ihm mehr Mühe verursacht, als die Anwendung ausschliesslich einseitiger Beleuchtung. Diese Mühe wird ihm andererseits viel Aerger ersparen und ihm Freude und Lust zur Arbeit bereiten durch die Anerkennung seiner künstlerischen Leistung seitens eines

dankbareren Publicums! Die übliche Atelierbeleuchtung, die sich sowohl aus Seiten-, wie Vorder- und Oberlicht zusammensetzt, schliesst schon von selbst eine Beleuchtung aus, die, das Auge offenbar beleidigend, ein Gesicht hinsichtlich der „ähnlichen“ Wiedergabe zu „entstellen“ vermöchte!

Um einem Kopf eine milde harmonische Beleuchtung zukommen zu lassen, die in gleicher Weise die Aehnlichkeit niemals beeinträchtigt und dem Schönheitssinne zusagt, muss man in erster Linie jedes Gesicht flach beleuchten, d. h. die Gardinen, die, dicht neben- und übereinander gereiht, von nicht zu durchsichtigem Stoffe angefertigt, keinen unerlaubten Lichtstrahl durchlassen, müssen in der Weise regulirt werden, dass sich über das Gesicht ein gleichmässig mildes Licht ergiesst, das noch keine Contraste zwischen Licht- und Schattenseite hervorbringt. Diese erzeugt man dann dadurch, dass man der Oberstirn auf der Lichtseite eine gewisse Lichtmasse zuwendet, die nach dem unteren Theile des Gesichtes zu sanft abfällt, wodurch schon von selbst die andere Gesichtsseite in den meisten Fällen eine entsprechende Tiefe erhält, die man event. noch durch geringes Verdunkeln nach Belieben moderiren kann. Auf solche Weise beleuchtete Portraits werden stets einen gefälligen, harmonischen Eindruck machen, die Details in der Formenbildung zur günstigsten Wirksamkeit gelangen lassen — da die verwendete Lichtquelle eine möglichst kleine, von einem Punkte ausgehende, nicht eine zerstreuende ist, und die Aehnlichkeit als solche in keiner Weise beeinträchtigt zeigen. Einseitige Uebertriebenheit ist eben auch in der Beleuchtung sehr gut und bequem zu vermeiden! Die Beleuchtung hat den Zweck, das Gesicht durch Zuführung eines gleichmässigen, ruhigen Lichtes einheitlich und in seiner Formenbildung characteristisch ercheinen zu lassen. Eine falsche Auffassung der Beleuchtungsprincipien hat zur Folge, dass man ihre eigentlichen Vorzüge für die „Schönheit“ eines Portraits übersieht oder verkennt und deshalb auch nicht im Stande ist, sich ihrer günstig zu bedienen. Um dadurch bedingten Fehlresultaten entgegenzuarbeiten, sie nach Kräften auf andere Weise wieder auszugleichen, besitzen wir treffliche Hilfsmittel in der Retouche. So sehr man auch durch diese im Stande ist, Beleuchtungsfehler, wie tiefe Schatten, harte Contouren u. s. w., auszubessern und wie wenig Gewicht daher der Beleuchtung als Unähnlichkeitsfactor zuzuschreiben ist, um-

somehr gilt dies für die Retouche an und für sich. In ihr haben wir den Hauptfactor photographischer Aehnlichkeitsbeeinflussungen und wenn sie auch als Verschönerungsmittel für die Photographie wichtig, ihr ein hilfespendender, treuer Freund zu sein vermag und eigentlich nur als solcher in Anschlag gebracht werden sollte, so erwachsen doch durch ihr Dasein der photographischen Kunst nicht unerhebliche Beschwerden und Klippen, an denen ein unvorsichtiger Schiffer sehr leicht seinen Untergang finden kann.

Wer nicht müde wurde, mir in meinen Auseinandersetzungen bis hierher zu folgen, mag es als eine kleine Genugthuung empfinden, wenn ich ihm jetzt einen Wegweiser zur Hand gebe, der es ihm hoffentlich ermöglicht, diesem grössten Feinde photographischer Aehnlichkeit gegenüber stets den rechten Weg zu finden und sich in ihm einen geschätzten Freund zu gewinnen.

Die Retouche ist in der That der Urquell vieler, vieler Leiden in der Photographie, und es bedarf wohl eigentlich kaum der Erwähnung, dass ihr hinsichtlich der Aehnlichkeitsfrage die allergrösste Aufmerksamkeit geschenkt werden muss!

Sie ist in ihrer Anwendung mehr als alles Andere beim photographischen Process der Willkür des Ausübenden unterworfen, und hier zeigt es sich auch am deutlichsten, dass das photographische Verfahren durchaus ein „Kunstverfahren“, eine Kunst zu nennen ist. Es sollte daher auch bei der Wahl von Retoucheuren die peinlichste Sorgfalt herrschen, da diese ebensowohl ein sehr wirksames wie verderbliches Glied des Ganzen sein können. Zu den Eigenschaften eines guten Retoucheurs gehört nicht nur eine mechanische Sicherheit, sondern auch ein bedeutender Schönheitssinn, Beobachtungsgabe und anatomische wie physiologische Kenntniss des menschlichen Körpers, der psychischen Eigenschaften des Menschen und ihrer äusserlichen Begleiterscheinungen, zum Zwecke der Berechnung der Characteristik u. s. w.

Es giebt unter den Retoucheuren gar arge Sünder, und zwar solche, welche im Bewusstsein ihrer Schuld, und solche, welche aus Unkenntniss sündigen; und in demselben Grade, wie letztere eben um ihrer Unkenntniss willen zu bedauern, sind erstere zu verachten und zu verwerfen.

Ich richte bei den folgenden Besprechungen mein Hauptaugenmerk auf die Negativretouche, da dieser ein bedeutend grösseres Wirkungsfeld gesteckt ist als der Positivretouche.

Letztere dürfte wohl nur eine Controle der Negativretouche genannt werden und mit der zunehmenden Grösse des Bildes bedeutender, bei kleinen Sachen gar nicht in Anwendung kommen.

Ganz abgesehen davon, auf welche Art man sich der Retouche als „Mittel“ bedienen mag, der „Zweck“ muss immer derselbe sein, ein der Aehnlichkeit Rechnung tragendes Kunstwerk zu schaffen. Nur ein solches Streben sichert der Photographie eine geachtete Stellung und eine Anerkennung, wie sie ihr gebührt! Wie oft muss man die schönsten Aufnahmen durch die Hand des Retoucheurs verpfuscht sehen, der mit eisiger Kälte seine Zufriedenheit in dem gleichmässigen „Durchfummeln“ seiner Platten sucht, alle Feinheiten der Modulation und alle Characteristica unbarmherzig mit dem Lakonismus eines gleichmässigen „Korns“ übergeht, dort, wo ein wahres Photographenherz lebhafteste Freude bezeigen würde. Solche stupiden Retoucheure stellen für die Photographie das Contingent der Stubenmaler in der Malerei dar!

Der weiche Character der Photographie verläugnet überhaupt jegliches Korn, verlangt ein solches gar nicht. Hier aber liegt eben die Ursache, der Stein des Anstosses, über welchen so viele Alltagsarbeiter nicht hinwegkommen; man ist sich nicht des wahren Zweckes einer Retouche bewusst und glaubt deshalb nur zu oft, denselben in der monotonen Durcharbeitung eines feineren oder gröberen Korns gefunden zu haben! Deshalb auch das zufriedene Glück eines Anfängers in der Retouche, wenn er sich in seiner Kunst so weit vorgeschritten sieht, dass ihm die Darstellung eines Kornes Ursache zu ungerechtfertigtem Dünkel wird.

Das Schlimmste aber bei diesen „Kornarbeitern“ ist der Umstand, dass sie sich einbilden, es sei nöthig, einen jeden Kopf mit demselben Korn durchzuarbeiten. Wie unverständig ist es z. B., wenn man den Kopf einer alten Person, angesichts der vielen, das Alter bekundenden Falten und Runzeln, glatt arbeitet, d. h. die Haut mit eben so feinen Poren versieht, wie die einer jungen Dame oder eines Kindes. Eine solche Behandlungsweise ist einfach naturwidrig; denn die Haut einer alten Person ist in ihrer Rauheit und mit ihren Runzeln ein treuer Begleiter der Altersfalten und -Furchen. Es wirkt wahrhaft lächerlich, wenn man solche gleichmässigen Erzeugnisse gewissenloser Retoucheure auf alle Altersstufen angewendet sieht — eine alte Frau mit glatter, feinkörniger Haut und dabei durchzogen von Falten und Fältchen, dem Character des Alters.

Wenn wir einen Blick auf die so sehr verkehrte Art werfen, mit welcher man bei dem jetzigen Stande der Photographie Retoucheure „fabricirt“, wie man sie mit aller Gewalt zur Bestimmung einer Maschine erzieht, dann kann uns ein so trauriges Endresultat nicht Wunder nehmen!

Anstatt, dass man den Betreffenden gleich von vornherein auf das Bild als ein abgeschlossenes Ganzes Gewicht legen lehrt und ihn anhält, stets nur im Ueberblick auf das Ganze zu arbeiten, die Gesammtwirkung im Auge zu behalten, lehrt man ihn, den Kopf wie eine Fläche zu bearbeiten, die man stückweise fördert, ähnlich dem Maler, der eine Wand übertüncht! Der gewöhnliche Erziehungsplan nach dieser Richtung hin lautet ungefähr folgendermaassen: „Arbeite zuerst, das Auge in möglichster Nähe der Platte, alle Flecke und Unreinlichkeiten des Gesichtes weg und dann gleiche, in grösserer Entfernung des Auges von der Platte, die grösseren Flecke und Unregelmässigkeiten aus, auf diese Weise wirst du schnell ein ‚gutes Korn‘ arbeiten lernen!“ Als ob das Korn die Hauptsache und das Gesicht mit seiner Modulation nur eine gleichgiltige Uebungsfläche, die Nebensache wäre!

Man bedenkt bei einer derartigen Vorschrift leider nicht, dass man auf solche Weise Retoucheure erzieht, die — einen falschen Zweck im Auge — die Modulation, die Characteristik des Gesichtes übersehen und nicht beachten lernen; denn indem sie unter naher Gesichtsstellung den Ueberblick über das Ganze verlieren, gewinnen für ihr Auge Feinheiten der Modulation, kleine Züge u. s. w. das Gepräge von Unreinlichkeiten und Unebenheiten der Haut, die dann auf obige Weise einfach, gleichmässig überlegt, mit Korn durchfummelt werden!

Dass so erzogene Retoucheure nie im Stande sein werden, eine künstlerisch vollendete Retouche zu liefern, wenn sie nicht an und für sich einen hohen Grad von Intelligenz, Beobachtungsgabe und Schönheitssinn besitzen, die sie auf ihre Fehler aufmerksam machen, ist leider eine traurige Thatsache.

Ein Retoucheur muss nicht nur sehen, er muss seine Arbeit fühlen, muss fühlen, dass er Fleisch und Blut behandelt und keine todte Masse!

Ich erachte als die beste, erfolgreichste Art der Retouche jene Manier, welche von vornherein die grösste Beachtung der „Form“ schenkt, indem der Retoucheur unter einem Gesichts-

abstand, welcher ihm einen bequemen Ueberblick über das Ganze gestattet, nicht schablonengemäss seine Arbeit an einem bestimmten Punkt der Stirn beginnt, sondern, in dem Bestreben, die Formen möglichst zu halten und zu verschönern, zunächst die „auffallendsten“ Flecke ausbessert und zwar immer in der Richtung der Porenlage und im Anschluss ans Ganze. Diese Flecke, welche Unreinlichkeiten des Teints darstellen, arbeitet man, wenn sie von kleinerer Dimension sind, unter naher Gesichtsstellung so fein wie möglich weg, nachdem man sie in weiterer Gesichtsstellung entdeckte — dies Letztere wohl zu beachten! Indem man so arbeitet, wird man, in gleicher Weise wie der Maler, das Auge der Platte fortwährend zu- und abwenden, wodurch man das Ganze stets im Auge behält, und Formen- und Schönheitssinn des Arbeiters wird sich viel schneller entwickeln. Auch wird dadurch eine schnellere und bessere Durchführung der Platte gesichert, da Ruhe und Zartheit des Bildes sich mit einander entwickeln.

Es ist hier nicht der Ort, Abhandlungen über die eigentliche Technik der Retouche niederzuschreiben, sondern vielmehr nur die Retouche hinsichtlich ihrer Bedeutung für die „Aehnlichkeit“ zu berücksichtigen; deshalb beschränke ich mich auf diese kurze Notiz, indem ich nur noch hinzufüge, dass man in obigen Punkten nicht leichtsinnig verfahren möge, da eine kleine Aenderung in der Retouchirmanier die abweichendsten Wirkungen hervorzubringen vermag. Hiervon kann sich ein Jeder leicht überzeugen, indem er practisch die beiden besprochenen Wege versuchshalber einmal probirt; auf welchem besser zu wandeln ist, wird dem Kritiker nicht schwer werden zu entscheiden. Auf die zuerst angedeutete Weise wird man überhaupt eine Photographie stets mehr oder weniger verunschönern und nicht im Stande sein, der Aehnlichkeit in dem Grade Rechnung zu tragen, wie dies die letztere Methode ermöglicht. Der Stein des Anstosses auf ersterem Wege ist der, dass man sich erst einen Ueberblick über das Ganze verschaffen kann, nachdem man schon irrthümlicherweise unter naher Gesichtsstellung ebenso Flecke wie Modulationsfeinheiten ausgeglichen hat, weshalb man im Anblick des „Gesammten“ nur noch bestrebt sein kann, die noch vorhandenen grösseren Flächen besser zu verbinden. Man steht sich eben hierbei selbst im Lichte, vermag nicht Aehnlichkeit und Character zu bewahren; denn es sind oft nur Kleinigkeiten in der Modulation, die in

bedeutendem Grade der Aehnlichkeit Abbruch thun können oder nicht, je nachdem man ihre Wirkung aufs Ganze aufhebt oder, wie bei der zweiten Methode, wirksam stehen lässt. Es ist jedoch zu bedenken, dass die Grenzen der jedesmaligen technischen Ausführung hier nur für das „Allgemeine" betont werden können, und dass sie im „Besonderen" durchaus von dem persönlichen Können und künstlerischen Geschmack abhängig sind!

Bevor ich nun auf die Negativretouche näher eingehe, möchte ich erst noch einige Bemerkungen über Originalretouche machen. Mit diesem Titel bezeichne ich die Retouche, die man eventuell direct an der Person anwendet und nicht an ihrer Copie, dem photographischen Bilde. Die Hilfsmittel hierfür sind Puder und Schminke. Ich will mich bezüglich dieser beiden Dinge kurz dahin äussern, dass ich sie beide für gleich verwerflich erkläre, ihre Anwendung für die Photographie ausser Thätigkeit gesetzt wissen möchte, und zwar aus folgenden Gründen: Ein gepudertes Gesicht verliert für die Photographie den ihm sonst eigenthümlichen Glanz, der zur Bildung von Flächen- und Spitzlichtern, die der Photographie Leben und Modulation verleihen, erforderlich ist. Der Puder macht die Haut stumpf und das ist an und für sich schon ein Grund zur Verwerflichkeit. Ein gepudertes Gesicht bewirkt auch eine viel „unruhigere" Zeichnung, besonders bei sehr scharfer Wiedergabe des Originals. Die Poren werden durch den Puder, der, soll er wirksam Sommersprossen u. s. w. verdecken, schon ziemlich stark aufgetragen werden muss, verstopft, wodurch der Retoucheur einen Halt mehr verliert, dem Gesichte eine entsprechende Retouche angedeihen zu lassen, d. h. dasselbe der Richtung der Porenlage gemäss zu retouchiren. Dasselbe gilt von der Schminke. Die mit ihr behandelten Flächen zeigen auf der Photographie eine unnatürliche Glätte von eigenartigem Farbton, der uns nur zu befremden vermag. Auch der abstossende Glanz der fettigen Schminke beeinträchtigt den natürlichen Hautcharacter. Man muss bedenken, dass die Wirkung der „rothen" Wangenfärbung auf der Photographie höchstens dem Farbenwerth entsprechen kann, nicht aber der rothen oder rosigen Farbe selber; und die Lichtstrahlen des natürlichen Wangenroths haben in ihrer chemischen Wirksamkeit auf die Plattenschicht einen ganz anderen Farbenwerth, als die von der aufgetragenen Schminke herrührenden. Wenn man nun auch aus Schicklichkeitsgründen das Publicum, das sich von selbst

durch Anwendung dieser Mittel für die Photographie zu verschönern glaubt, im ungeahndeten Besitz derselben lassen muss, sollte doch wenigstens der Photograph nach Kräften seinerseits eine Verwendung von Puder und Schminke zu vermeiden suchen!

Wenden wir uns nun speciell der Negativretouche zu. Ueber die Bestimmung der Aehnlichkeit durch gewisse Theile des Knochengerüstes und darüber liegender Fleischtheile spricht sich J. Grasshoff folgendermaassen aus: „Bei der Betrachtung der menschlichen Kopf- und Gesichtsbildung springt in die Augen, dass diejenigen Theile, bei welchen das unterliegende Knochengerüst, als das feste und solide Bildungselement, am meisten zu Tage tritt, die am wenigsten veränderlichen sind. Die Stirnflächen, Nasenansatz, Kiefern, Jochbeine, Augenhöhlenränder bewahren ihre Verhältnisse zu einander stets. Sie bestimmen im Verein mit der Stellung der Augenschlitze, des Mundes, mit Form und Richtung der Nase, mit den hervorragendsten Kinnpartien die „Aehnlichkeit“. Grössere oder geringere Anspannung der Muskeln, besonders der Schliessmuskeln an den Augen- und Mundwinkeln, der zwischen Thränenrinnen und Unterkiefern sich lang hinziehenden Backen- und Jochbeinbekleidungen bestimmen den „Ausdruck“.“

Im Anschluss an diesen Ausspruch Grasshoffs wollen wir nun den einzelnen, der Retouche zugänglichen Gesichtstheilen, durch welche Aehnlichkeit und Ausdruck bestimmt werden, eingehende Beachtung schenken und hoffen, dadurch so Manchen aus dem alten durchtretenen Geleise hergebrachter Retouchirflüchtigkeit auf den Weg wahrer Erkenntniss der Retouche zu führen.

Es sei gleich zu Anfang bemerkt, dass die im Weiteren angegebenen Winke nicht ausschliesslich bei jedem Kopfe in gleicher Weise anzuwenden sind, sondern, dass auch hier eine grössere Freiheit der persönlichen Auffassung u. s. w. dem Retoucheur eingeräumt bleibt; denn es giebt in der Natur in Wirklichkeit nicht zwei Gesichter, die sich in allen ihren Theilen vollkommen gleich oder auch nur ähnlich sind. Jedes Gesicht hat einen eigenen Typus oder, in weiterer Anwendung, jede Gesichtsclasse hat ihre speciellen Eigenthümlichkeiten, die der eifrige Retoucheur zum Felde seines Studiums machen muss. Die folgenden Rathschläge sind daher mehr auf das Allgemeine als auf das Besondere in Anwendung zu bringen.

Ebenso wie die Unebenheiten und Unreinlichkeiten der Haut sich auf der Platte durch den chemisch-physikalischen Process bedeutend stärker ausprägen, als in Natur — und das umsomehr, je härter der Character der Platte ist — so markiren sich auch fast immer Falten und Runzeln des Gesichts stärker, als man dies in Wirklichkeit an dem Gesicht wahrzunehmen vermag. Wollte man daher, um den Formen möglichst Rechnung zu tragen, Falten, Runzeln, Züge u. s. w. in der Stärke, wie sie sich auf der Platte präsentiren, auf dem Bilde zur Wirkung kommen lassen, so würde man dies nur auf Kosten der Aehnlichkeit thun können. Man beachte dies also und zwar umsomehr, je mehr die Beleuchtung eine falsche war, welche unnatürliche, übertriebene Contraste in Licht und Schatten erzeugte.

Was die einzelnen Theile anbelangt, so ist für die Stirne zu bemerken, dass sie ein sehr bedeutender Factor für die äusserlich sichtbare Thätigkeit der inneren Seelen- und Geisteskräfte der betreffenden Person ist. Je mehr beispielsweise ein Mensch die Functionen seiner Gehirnkräfte durch Studium u. s. w. in reger Thätigkeit hält, umsomehr wird auch das Aeussere, die Bedeckung dieser Gehirnkräfte, die Stirn, sich in ihrer Formbildung von der eines geistig weniger regsamen Menschen unterscheiden. Ebenso haben physische oder moralische Leiden Modificirungen in der Stirnbildung im Gefolge, die sich meist durch grossen Faltenreichthum bekunden. Wir würden nun hinsichtlich der Aehnlichkeitswiedergabe sündigen, wollten wir mit stoischem Gleichmuth solche äusserlichen Kundgebungen der Characteristik übersehen und die Stirn eines geistig bedeutenden Menschen in ihrer feinen Modulation ebenso wie die Stirn einer unbedeutenden Persönlichkeit, die eine so glatt und rund arbeiten, wie die andere. Wir können getrost, ohne zu schmeicheln, die mechanisch aufgezeichneten Eigenheiten der Stirnbildung unverändert stehen lassen, wenn wir nicht im Stande sind, auf künstlerische Weise das Characteristische noch hervorzuheben. Denn die Annahme, man komme der Eitelkeit des Betreffenden durch solch ein Gebahren geschmeichelter Stirnglätte entgegen, ist eine durchaus thörichte, da eine solche Schmeichelei überhaupt keine Schmeichelei ist, sondern eher eine Beleidigung. Zu schmeicheln hat man andernorts genug berechtigte Gelegenheit, z. B. bei der Bekundung innerer psychischer Leiden durch Stirnfalten und Runzeln, die dem Gesicht ein altes, unschönes Aussehen ver-

leihen. Hier hat man Berechtigung zu schmeicheln, indem man sowohl der chemisch-physikalischen Uebertriebenheit zu dunkler Zeichnung der Falten abhilft, als auch die Ausdehnung und Breite derselben verhältnissmässig verkleinert, ihr Aussehen einen weniger drastischen Character gewinnen lässt. Noch mehr wie die Längsfalten verlangen die dieselben durchkreuzenden Querfalten Beachtung. Während erstere gemildert stehen bleiben können, muss dem Dasein dieser lästigen kleinen Querfalten entschiedener entgegengetreten werden, denn diese verleihen der Stirn auf der Platte ein weit unruhigeres Aussehen als in Natur und sind zudem die vom Publicum so sehr ungern gesehenen Anzeichen eines mehr vorgerückten Alters! Man kann dieselben getrost mit Rücksicht auf das mehr oder weniger hohe Alter der Person entfernen, der Aehnlichkeit wird dadurch nicht Abbruch gethan.

Bezüglich der Falten an und für sich will ich noch hinzufügen, dass die Runzeln und Falten der Haut, welche durch Contraction der Muskeln entstehen, stets in senkrechter Richtung zu den Muskeln selbst laufen und ihre Richtung durchkreuzen. Zu einer richtigen Beurtheilung der Falten und ihrer natürlichen Begründung ist also auch eine genauere Kenntniss der Anatomie des Kopfes, der Muskeln und ihrer Lage erforderlich. Besitzt man diese, so wird man sich auch in vielen anderen Punkten ein leichteres, reichlicheres Urtheil verschaffen können und somit seine Arbeit wesentlich fördern!

Je nach der angewandten Beleuchtung werden sich die Formen der Stirn bedeutender oder unbedeutender von einander absondern und hier ist für den wissenschaftlich gebildeten Retoucheur das Feld seiner Thätigkeit eröffnet, indem er, ebenso wie dem kindlichen und weiblichen Character entsprechend eine „rundliche“ Stirnbildung, für den männlichen Character und das Alter eine mehr „flächige“ Behandlung zu erstreben, die am leisesten angedeuteten Einzelheiten in der Stirnbildung nachzuahmen und gehörig zu berücksichtigen sucht.

Hinsichtlich der Entfernung der störenden Stirnquerfalten ist als Ausnahme jene Falte resp. jene zwei Falten anzuführen, die unmittelbar über dem Nasenansatz sich nach der Oberstirn aufwärts erstrecken. Diese dürfen wohl in ihrer Schattentiefe gemildert und in ihrer Form verschönert werden, sie müssen aber im grossen Ganzen erhalten bleiben. Ihre Form wirkt im Ver-

ein mit der Stellung der Mundwinkel wesentlich für den Ausdruck. Dieser gewinnt umsomehr einen traurigen, schmerzlichen Anstrich, je tiefer und grösser diese Querfalten über der Nase ausgeprägt sind. Neigen sie einander nach innen zu, so repräsentiren sie den Ausdruck von Melancholie oder Schmerz, während die gegenseitige Neigung nach auswärts einen zornigen, aufgebrachten Ausdruck documentirt.

Man kann hier also durch eine leichte Veränderung in der gegenseitigen Lage günstig auf den Ausdruck wirken, behalte dabei aber immer die „Aehnlichkeit“ im Auge, indem man z. B. diese Falten nicht verändert, wenn sie ein äusserlich „immer“ zu beobachtendes Characteristicum der betreffenden Person darstellen, sondern nur, wenn sie in ihrer Formlage mehr eine Zufälligkeit im Ausdruck sind, die die Peinlichkeit der photographischen Aufnahme hervorgerufen. Auch bemühe man sich nicht, durch eine veränderte Richtung sowohl dieser Querfalten als der Mundwinkel dem „ernsthaften“ Gepräge einer Person einen freundlichen Anstrich da verleihen zu wollen, wo er nicht angebracht ist, d. h., wenn der Ernst der Person characteristisch ist.

Das Umgehen und Experimentiren mit solchen Kunstgriffen erfordert nicht allein Kenntniss der technischen Abhilfemittel, sondern auch viel Geschmack und genaue Beobachtungsgabe.

Wenn wir auch, wie in der Vorrede bemerkt, mit dem so genannten Mückeschen Werke nicht einverstanden sind, so können wir doch nicht umhin, einen Satz daraus zu citiren, dessen Richtigkeit wir gern anerkennen. Ein ungenannter Autor schreibt dort: „Die Falte in der Stirn über der Nasenwurzel, welche bei übertriebener Markirung dem Gesicht den Ausdruck des Kummers oder Schmerzes verleiht und es dann sehr finster macht, besteht gewöhnlich aus einer einzelnen und sehr leichten Hautfalte; bei geistig viel angestrengten Männern aber sind meistens zwei stark ausgeprägte Falten bemerkbar und an den Seiten derselben befinden sich zwei kleine Erhöhungen, die auf keinen Fall bei der Retouche beseitigt werden dürfen; es ist sogar bisweilen rathsam, dieselben durch Aufsetzen eines kleinen Lichtes höher erscheinen zu lassen, besonders bei Personen, deren Augen weiter von einander entfernt sind, als gewöhnlich, und die eine flache und niedrige Stirn haben.“

Die Markirung solcher künstlichen Hervorhebung durch „Aufhellen“ bezweckt man am besten durch verdichtete Bleistiftretouche

auf der Schichtseite, da die auf diese Weise erzielten Resultate sowohl zarter als bestimmter sind, wie die durch rückseitige Deckung erzielten. Eine ähnliche Verschönerung und naturgemässe Nachhilfe in der Modulation eines Kopfes gestattet die geschickte Berücksichtigung der Perspective für Beleuchtungszwecke.

Alle diejenigen Theile, welche dem Lichte näher liegen, müssen sich auch durch eine intensivere Beleuchtung von den mehr abgewandten Theilen auszeichnen. Die höchsten Lichter müssen sich auf der Stirn, und zwar der Oberstirn, befinden. Der zwischen den Erhöhungen der Oberstirn befindliche Zwischenraum muss im Halbschatten gehalten werden, von dem sich sowohl das mildere Licht der Schattenseite, wie das grellere der Lichtseite angenehm loshebt und die ganze Stirn plastisch erscheint. Wir sind nicht im Stande, auf einem Negativ bei Benutzung der Bleistiftretouche einen Halbschatten auf andere Weise zu erzeugen, als durch den Contrast, den wir indirect durch eine schärfere Markirung der ihn begrenzenden Lichter bewirken. Je mehr wir diese hervorheben, um so tiefer wird der Halbschatten erscheinen. Auf den höchsten Punkt der lichtseitigen Oberstirn, dessen Entdeckung dem geübten Auge des Retoucheurs in jedem einzelnen Falle nicht schwer werden wird, gehört ein Spitzlicht, das jedoch weder zu hoch, dicht unter den Haaren, noch zu tief aufgesetzt werden darf.

Das Licht auf der Oberstirn darf selbstredend nicht von der gleichen Helligkeit sein, wie das Glanzlicht auf der Nase, sondern muss einen ruhigeren, milderen Character haben.

Ein ferneres Spitzlicht auf der Stirn muss sich unmittelbar über den Augenbrauen befinden, indem der von hier aus sich in die Unterstirn ergiessende Halbschatten durch eine etwas kräftigere Nuance als der vorhin erwähnte ausgezeichnet werden muss. Ungefähr in derselben Kraft müssen die Halbschatten der Schläfenbeine gehalten werden, jener Partien, die den Kopf stirnseitlich durch Zurücktreten von den Stirnhöckern aus begrenzen und die der Stirn Rundung verleihen.

Die Augenbrauen können unbeschadet der Aehnlichkeit verschönert werden, dadurch, dass man ober- und unterhalb derselben ihrer Form ein ziemlich scharfes Licht anschmiegt, wodurch die Brauen plastischer und bestimmter erscheinen, wobei man jedoch darauf achten muss, dass das untere Augenbrauenlicht verhältnissmässig schwächer bleibt, als das obere Be-

grenzungslicht. Hinsichtlich der Form der Augenbrauen gilt zu bedenken, dass wohl ein zartgeschweifter Bogen die allgemeine Form der Braue ist, dass aber bedeutende Abweichungen von derselben existiren, die wohl zu berücksichtigen sind. Nicht nur ganze Volksstämme — man denke nur an die Chinesen und andere — erhalten durch die Stellung und Beschaffenheit ihrer Augenbrauen ein ganz besonders characteristisches Gepräge, auch einzelne Individuen derselben Rasse werden durch sie individuell gekennzeichnet. Man hüte sich daher, der Form der Brauen allzunahe zu treten, beschränke sich lieber darauf, etwa nach oben oder unten herauswachsende Härchen zu beseitigen, die Form der Braue an und für sich zu klären und bestimmter erscheinen zu lassen. Will man, oder ist es geboten, der Fülle der Brauen nachzuhelfen, so sei man ja sehr vorsichtig und bedenke, dass ebenso wie die Form auch die Fülle der Augenbrauen eine individuelle Eigenheit der Person ausmacht, ihr Gesammtaussehen zu beeinflussen vermag. Es kann ja sehr oft nur von Vortheil sein, wenn man die Braue, welche zu schwach gezeichnet, „etwas“ hervorhebt, niemals aber gehe man hierbei schablonenmässig zu Werke, indem man alle Brauen gleichmässig überlegt. Ich kann hier für das Besondere keine Vorschrift geben; es muss die Entscheidung für jeden besonderen Fall dem richtigen Gefühle des Retoucheurs überlassen bleiben!

Der wichtigste Theil des Gesichtes ist das Auge. Nur wenn dieses voll und ganz zur Geltung kommt, kann das Bild ein „gutes“ genannt werden. Das Auge ist der Spiegel der Seele; in ihm offenbart sich dem Beschauer das Geheimniss innerer Regungen, sodass man in der That von einem Menschen sagen kann: „Er spricht mit den Augen.“ Es ist daher erklärlich, dass diesem edelsten aller Organe sowohl hinsichtlich des Ausdrucks als der individuellen Aehnlichkeit die grösste Sorgfalt gewidmet werden muss. Schon allein in der Umgebung des Auges kann ein kleiner Strich dasselbe umgemein verändern, ein kleiner Punkt an der unrichtigen Stelle ihm ein unnatürliches Aussehen verleihen. Man richte daher ebenso sehr seine Aufmerksamkeit auf die Umgebung des Auges, als auf das Auge selbst.

Unter Berücksichtigung des Schattenwurfes der Augenbrauen, der selbstredend sowohl der Braue folgt, als auch um so tiefer und ausgedehnter ist, je vorspringender und grösser die Brauen sind, macht sich ein unmittelbar über dem Lid aufgesetztes

schmales Licht sehr gut; ebenso ein verhältnissmässig schwaches Aufstellen des nicht von der Braue beschatteten Theiles der sich zwischen Lid und Braue befindlichen Augenpartie. Es kann vorkommen, dass das Auge durch zu stark hervortretende Augenhöhlenbogen und tiefe Augenhöhlen so weit zurückgetrieben wird, dass das Augenlid dem Licht unzugänglich wird, ganz im Schatten liegt. In einem solchen Falle wäre ein nachträgliches Auflichten des Lides natürlich unmotivirt; im allgemeinen aber muss das Lid stark aufgehellt werden, da es unmittelbar unter der am stärksten beleuchteten Partie des Gesichtes liegt. Entsprechend dem Lid der Lichtseite muss das der Schattenseite dunkler gehalten werden. Das Lid wird auch um so schmäler, je höher der Blick des Auges gerichtet ist und umgekehrt um so breiter, je tiefer er ist.

Auch auf dem unteren Augenrande muss das event. schon durch die richtige Beleuchtung zur Geltung gekommene Licht verstärkt und geklärt werden.

Es ist nicht rathsam, sowohl wegen eines unschönen Aussehens, als um der Aehnlichkeit willen, die Ränder und kleinen Furchen unter den Augen zu sehr zu bearbeiten, oder sie gar ganz wegzunehmen. Das Auge verliert dadurch an Plastik, erscheint leicht blindschleichenartig und aufgedunsen. Selbst ziemlich lange Ausläufer von unteren Augenlinien und Furchen kann man mit Vortheil stehen lassen, sie höchstens „etwas“ mildern, falls sie zu stark auftreten und dadurch den Blick des Beschauers unwillkürlich auf sich lenken. Das Auge wird bei einer solchen Behandlung viel natürlicher resp. ähnlicher erscheinen, auch grösser und schöner, als wenn man in dem Glauben zu verschönern nach dieser Richtung hin zu viel retouchirt.

Der sich unterhalb des Auges hinziehende Augenzug, der gebildet wird durch das auf dem unteren Augenhöhlenrande fest anliegende Fleisch der oberen Backe und durch die unmittelbare Begrenzung der untersten Augenfalte, kann durch einen festen, bestimmten Strich in seiner rundlichen Form hervorgehoben werden, wodurch das Auge an Plastik gewinnt. Der durch Kummer, Ausschweifung u. s. w. zu stark auftretende Schattenzug der Thränensäcke muss gemildert werden.

Das Auge weist um so tiefere Schatten auf, je mehr Oberlicht zur Beleuchtung verwendet wurde. Man achte also auf diesen Umstand vornehmlich bei solchen Personen, die bereits

tiefliegende Augen haben. Das Auge selbst oder vielmehr der Augapfel und die ihn umgebenden Ringe müssen durchaus gewissenhaft behandelt werden. Die Anzahl der zeichnenden Kreise variirt mit der Verschiedenheit der Augenfarbe, d. h. je heller die Farbe der Augen, also je mehr dieselbe eine hellblaue, graue, grünliche, gelblichrothe ist, um so deutlicher und umsomehr Kreise werden sich auf der Platte markiren, und je dunkler die Farbe der Augen, also je mehr dieselbe eine tiefblaue, braune oder schwarze ist, um so verschwommenere oder um so weniger Kreise wird man auf dem Negativ verzeichnet finden. Man kann diesen Umstand leicht wahrnehmen, wenn man eine Person mit hellblauen und eine andere mit braunen Augen neben einander photographirt. Schon in der Natur erblickt das Auge des Beschauers im ersteren Falle eine deutlichere Markirung der Augenringe als im letzteren, wo der dunkle Augenpunkt mit der dunklen Iris in einen grösseren Complex zusammenfällt und dadurch auf den Beschauer einen dunklen, düsteren Eindruck macht. Ein braunes Auge z. B. wird auf der Platte eine sehr grosse Pupille aufweisen, deren Lichte sich undeutlich und verwirrend markiren, während ein blaues Auge eine kleinere dunkle Pupille aufweist, um diese, deutlich durch den hellen Kreis geschieden, einen schmalen dunkleren Kreis, und von diesem durch die Iris getrennt den grössten dunklen Begrenzungsring. Diese Anordnung der zeichnenden Kreise halte man ja fest, um mit Bestimmtheit, wo es nöthig, einer zu schwach angedeuteten Zeichnung nachhelfen zu können durch scharfe Markirung der hell zeichnenden Ringe; die dunklen gewinnen dann durch den Contrast von selbst an Kraft.

Es ist für die Berechnung der Natur besser, man lässt dunkle Augen in ihrer Zeichnung möglichst unbehelligt, und verstärkt höchstens das Reflexlicht dort, wo es hingehört. Dasselbe befindet sich stets auf der oberen Lichtseite der Pupille und kann, besonders bei dunklen Augen, bestimmter und greller angelegt werden. Ferner muss sich diesem Lichtpunkte gerade gegenüber ein längeres Licht befinden, welches die Gestalt von etwa dem Drittel eines Kreises hat und in derselben Richtung läuft, wie der Rand der Pupille.

Das Weisse des Auges kann energischer und plastischer durch ein Spitzlicht auf dem höchsten Punkte seiner Rundung hervorgehoben werden.

Die Gesammtanwendung aller dieser für die natürliche und beste Wiedergabe der Augen verwendbaren Einzelheiten kann umsomehr eine beschränkte sein, je kleiner das Auge auf der Photographie ist, d. h. je kleiner letztere ist; denn wollte man ein sehr kleines Auge genau so detaillirt behandeln wie ein grosses, so würde man sich zu sehr der Gefahr aussetzen, eher einen verwirrenden als klärenden, einheitlichen Eindruck zu verursachen. Besonders vorsichtig sei man, wenn das Auge verschwommen und unscharf gezeichnet erscheint; in solchem Falle thut man besser, wenn man möglichst wenig neue Details hineinzeichnet und dafür die vorhandenen verschwommenen unter geschickter Benutzung der eben besprochenen Maassregeln zu klären sucht, um das Feld möglichst für eine zweckmässige Verbesserung durch positive Retouche vorzubereiten, wo dann ein mit schwarzer Touche eingesetzter Augenpunkt oft von wunderbarer Wirkung ist!

Will man den zu tief oder zu hoch befindlichen Blick des Auges in ein natürlicheres Verhältniss bringen, so überlasse man dies auch mehr der positiven Retouche. Man suche seinen Zweck nicht dadurch zu erreichen, dass man den Augenlichtpunkt höher oder tiefer rücke, sondern man verändere die Stellung des Augapfels je nach der gewünschten Richtung. Man kann hierzu auch schon auf dem Negativ vorbereitende Schritte thun, indem man z. B. das Augenlid schmäler macht, falls man beabsichtigt, den „Blick“ mehr aufwärts zu richten, oder indem man umgekehrt für einen tieferen Blick das Lid breiter arbeitet. Diese Begleiterscheinung der veränderten Lidstellung mit der des Blickes ist sogar sehr wesentlich. Denn zieht man z. B. den Augapfel nach unten, ohne auch mit dem Lid nachzufolgen, so gewinnt das Auge einen sonderbaren Ausdruck gespanntester Neugierde mit einem Anflug von Aengstlichkeit, und andererseits zieht man den Augapfel nach oben, ohne nicht auch das Lid nach Kräften schmäler zu machen, so ergiebt das einen Ausdruck frömmelnder Himmelei; ganz abgesehen davon, wie unnatürlich und unzuträglich für die Aehnlichkeit solche Gewaltstreiche ausfallen müssen!

Die technische Ausführung derartiger Schwierigkeiten zu beschreiben, ist hier weder der Ort, noch ist dies überhaupt möglich, da nach dieser Richtung hin zu mannigfaltige Variationen auftreten und „Kunst“ eben mehr empfunden sein als gelehrt werden will! Eins will ich aber noch hierzu bemerken: Eine

gewaltsame Beschneidung der Lider ist immer nur mit grösster Vorsicht vorzunehmen, da es gilt, die Individualität, die sich in der jeweiligen Stellung der Lider offenbart — es giebt Menschen, denen die Lider bis zur Hälfte die Augen bedecken — zu berücksichtigen!

Wenden wir uns nun von den Augen, über die das Wichtigste gesagt worden, ab, einem anderen Theile der Gesichtsretouche zu, nämlich den „Backen“.

Die Retouche der Backen ist keineswegs eine leichte zu nennen, da sie dem Retoucheur eine fleischige, massige Fläche darbietet. Es kann hier durch ein gleichgiltiges, ungeschicktes Vorgehen das Aussehen einer Person gewaltig verändert werden, während eine geschickte Verbindung der diesbezüglichen Kunstregeln der „Schönheit“ der betreffenden Person sehr zu gute kommen kann, ohne die Aehnlichkeit zu beeinflussen.

So z. B. vermeide man nach Kräften jenen bei unrichtiger Beleuchtung so oft auftretenden schwarzen Begrenzungsschatten an der Backe der Schattenseite. Derselbe tritt meist sehr intensiv auf und wirkt auf ein empfindsames Auge unangenehm und unnatürlich. Wir werden einen solchen Schatten niemals in Natur als eine so harte Linie auftreten sehen, es ist dies eben ein Fehler, der sowohl in der Beleuchtung als in dem photographischen Process überhaupt zu suchen ist, indem Schatten, Flecke u. s. w. auf der mehr oder weniger harten Platte im Verhältniss zu den Lichtpartien immer viel stärker, intensiver ausfallen, als sie sich dem Auge des Beschauers in Natur präsentiren. Es muss hier also möglichste Weichheit erstrebt werden, um der Natur nahe zu kommen.

Ich habe einmal in Bezug auf diesen unnatürlich tiefen und scharfen Begrenzungsschatten einen Fachmann mit der grössten Heftigkeit gegen ein Milderungsverfahren dieses Schattens eifern hören, indem derselbe sich darauf stützte, dass eine gewisse Richtung der alten italienischen Meister diesen Schatten in seiner unschönen Wirkung zur Schau trüge und zwar besonders stark ausgeprägt! Abgesehen davon, dass dies eine ganz persönliche Auffassung jener Meister und ihrer Gemälde ist, bezweifle ich an und für sich, ob dieselben in der That diesen photographischen Uebelstand zu einer geschmackvolleren, plastischeren Wirkung ihrer Gemälde benutzt haben. Solch ein vorgeschobener Grund, wie dieser mit den italienischen Meistern, darf den einsichtsvollen

Photographen nicht beirren, derartige rein mechanisch auftretende photographische Unschönheiten zu cultiviren! Wir sollen „Aehnlichkeit“ erstreben, und Aehnlichkeit war noch niemals identisch mit „Unnatürlichkeit“!

Das Streben, diesen Schatten zu mildern, wird aber bei manchem Retoucheur zur Manie, indem derselbe so weit geht, dass er nicht allein die unangenehme Abgegrenztheit desselben, sondern auch den ganzen Schatten aufhebt, ihn in der Dichtigkeit der übrigen Backenpartie bis zum Rande hin egalisirt. Diese Art und Weise ist natürlich ebenso tadelnswerth und unrichtig wie jene; denn was bei der ersteren auf Kosten der Unschönheit, geht hier mehr auf die der Unnatürlichkeit, sofern die Backe, nach der zweiten Methode gearbeitet, vollständig ihrer Rundung verlustig geht und dadurch ein unnatürliches Verhältniss aufweist — wenn sie auch einen weniger ungünstigen Eindruck auf den Schönheitssinn macht als der tiefe, harte Schatten.

Was ist aber eine Photographie ohne Plastik? Nichts als eine Stümperei; und sie soll doch, zur Kunst erhoben, Kunstwerke zu erzeugen im Stande sein.

Indem wir den Mittelweg, die goldene Mittelstrasse, wandeln, gewinnen wir Vortheile nach allen Richtungen hin: Der Schatten muss vorhanden sein, aber nur soweit er deutlich die rundliche Form der Backe zur Geltung bringt, soweit er Plastik bewirkt; er darf also nicht ganz verarbeitet, sondern muss im sanften Verlauf gehalten werden, was allerdings nicht so ganz leicht ist. Ferner ist auch in jedem einzelnen Falle auf die natürliche, individuelle Anlage der Backenform speciell Rücksicht zu nehmen. Es giebt Leute mit vollen, runden und solche mit eingefallenen Backen und wieder von jeder Categorie verschiedene Sorten. Einer jeden von diesen ist Rechnung zu tragen. Es ist natürlich, dass auch Fälle vorkommen können, die eine wohlthuende Abänderung in der Contour der Backe nothwendig machen, z. B. in gewissen Stellungen, welche eine zu scharfe Profilansicht der Backengrenzen zeigen, wobei der zu stark hervortretende Backenknochen um so unschönere Wirkungen aufweist, je mehr durch die Magerkeit der betreffenden Person die von Backenknochen, Jochbein und Kinnbacken begrenzte Backenpartie zurücktritt. Hier muss ausgeglichen werden, indem man auf geschickte Weise den Backenknochen beschneidet und durch verhältnissmässige Füllung der Backen eine harmonischere Backengrenze zu erzielen sucht,

harmonischer jedoch nur in so weit als die Aehnlichkeit nicht beeinträchtigt wird, was man dadurch erreicht, dass man nur das auffallend Unschöne beseitigt, die Backe nicht so füllt und auspolstert, dass die in Natur magere Person mit jedem „Dicken“ concurriren kann! Dieser Gefahr setzt man sich aber gar zu leicht dadurch aus, dass man, wie soeben bemerkt, den Begrenzungsschatten der Backe bis zu seiner Randcontour vollständig in die Backe einleitet, ihn unsichtbar macht, wodurch dann die Backe leicht aufgepolstert erscheint und den Eindruck üppiger Fülle macht. Also Vorsicht! Es befindet sich hier für Aehnlichkeitsbewahrung eine Klippe, die zu umfahren Geschmack und Kenntniss der Individualität so manchen Retoucheurs nicht ausreichen!

Ebenso vergeht man sich gegen die Aehnlichkeit, wenn man die Farbe des Teints gewaltsam immer auf dieselbe Nuance zurückzuführen sucht. Ein bleiches Gesicht macht in Natur stets einen anderen Eindruck wie ein gebräuntes oder geröthetes Gesicht, und da wir in der glücklichen Lage sind, diesen Unterschied bei sonst richtiger Arbeit mit ziemlicher Präcision auf unseren Platten wiedergegeben zu sehen, so sollte uns dies eher willkommen als ein Grund sein, hierin einen Uebelstand zu suchen. Braun und roth sind in Natur im Gegensatz zu der bleichen, weissen Farbe für die Farbenempfindlichkeit der Netzhaut gleichbedeutend mit „dunkel“; also abgesehen von der Färbung an und für sich ist der relative Werth dieser Farben, wenn wir weiss = 1 und schwarz = 4 setzen, roth = 2 und braun = 3. Braun macht also noch einen düstereren Eindruck wie roth. Von wie grosser Wichtigkeit die individuelle Färbung eines Gesichtes für die Aehnlichkeit ist, das können wir leicht aus dem Umstande erkennen, dass beispielsweise ein Mensch, den wir mit rothem oder braunem Teint zu sehen gewohnt sind, für uns kaum wiedererkenntlich, in seinem Gesammtaussehen ungemein verändert wird, wenn durch irgend welche Umstände das Gesicht plötzlich eine bleiche Farbe annimmt.

Ein drastisches Beispiel hierfür ist der Clown, der sich sein Gesicht vollständig mit weisser Kreide bestreicht und dadurch für Jedermann so gut wie unkenntlich wird. Wir dürfen nur unseren von Natur weissen Teint stark brünett oder hochroth färben und wir werden dadurch nicht minder unkenntlich werden. Diesen Umstand benutzt eine gewisse Classe von Menschen

ja auch zur unerkannten Ausführung verbrecherischer Absichten! Badegäste, deren Teint sich im Laufe eines längeren Aufenthaltes im Freien stark bräunt, werden bei der Heimkehr zu den Ihrigen, wo sie als bleich bekannt sind, dieselbe Erfahrung von der drastischen Wirksamkeit veränderter Teintfarbe machen. Hier sieht man wieder, wie kleine Ursachen grosse Wirkungen haben können, und für die Photographie sind diese nicht etwa unbedeutend oder unwesentlich. Derjenige Photograph arbeitet gewissenlos oder leichtsinnig, der einen braunen Teint nicht zur Wirkung kommen lässt, indem er durch zu dichte Entwicklung, klatschige Beleuchtung u. s. w. harte Weissen erhält, oder das Gesicht auf dem Negativ deckt, damit es weisser komme, oder die dem braunen Teint eigenen Glanzlichter ungeschickterweise überlegt, oder durch sonstige mechanisch oder actinisch wirkende Mittel der Naturwahrheit entgegenzuarbeiten sucht!

Um noch einmal auf die Backen zurückzukommen: das höchste Licht auf denselben befindet sich auf dem Jochbeine und zwar ziemlich dicht unter dem Auge, unmittelbar über dem höchsten Punkte des Backenknochens! Je magerer die betreffende Person, um so schmäler muss dieses Licht sein, je runder und voller das Gesicht, um so breiter, in die Wange verlaufender; breit, aber nicht nach der Wange, sondern nach dem inneren Augenrande hin verlaufend muss das Licht sein bei einer Person, die mager ist und tiefliegende Augen hat!

Es genügt, zu wissen, welche Wirkung derartige künstliche Nachhilfemittel haben, um sie sowohl zur Bestimmung der Characteristik als auch zur Abhilfe übertriebener Unschönheiten zu verwenden. Man muss in der Retouche die Wechselbeziehungen zwischen Ursache und Wirkung genau kennen und stets im Auge behalten.

Der Zug, welcher von der Nase aus abwärts die Form der Backe verfolgt und der in seiner verschiedenen Grösse, Tiefe und Form durch Alter, Kummer, Ausschweifung u. s. w. ausgeprägt wird, darf niemals so verarbeitet werden, dass er, wie man dies so häufig sieht, eine gerade Linie darstellt. Erstens nicht „gerade", weil der Zug der Form der Backe nachläuft, die eine gebogene ist, und andererseits darf er keine scharfe Linie sein, da durch eine solche die Backe ihre Rundung verliert. Es ist zu bedenken, dass das Gesicht um so voller erscheint je mehr der Backenzug ein abgerundeter, breiter ist, und um so magerer,

je mehr dieser Zug nur einen Strich darstellt. Die Form des Zuges kann wohl durch eine schärfere dunkle Bogenlinie angegeben sein, seine Schattentiefe muss aber nach beiden Seiten hin, besonders an der breitesten Mittenseite, verlaufen gelassen werden.

Der Ausdruck eines Gesichtes kann, unbeschadet der Aehnlichkeit, dadurch sehr verbessert werden, dass man den zu sehr nach innen „convex" gebogenen Nasenbackenzug auf die richtige Weise mehr nach aussen „concav" umformt! Zu diesem Zwecke arbeitet man zunächst den Zug von unten aus soweit zu, bis man vom Biegungspunkte des Zuges aus in harmonischer Weise nach der entgegengesetzten Seite ein Stückchen ansetzt. Da man auf gewöhnliche Art und Weise nicht im Stande ist, im Negativ eine hellere Partie als Schattenwirkung zu arbeiten, muss man sich dadurch helfen, dass man die Richtung des fortlaufenden Zuges zu beiden Seiten — auf der dem Licht näheren natürlich in stärkerem Maasse — durch Lichter hervorhebt, um so die dazwischen liegende Zugpartie als Schatten erscheinen zu lassen. Da diese untere Partie des Zuges an und für sich weniger stark verlaufend sein muss, so ist diese Art der Nachhilfe, wenn richtig angefasst, ganz wirksam. Die betreffenden Lichter müssen natürlich auf der Schichtseite durch verdichtete Bleistiftretouche hervorgehoben werden, auf dieselbe Weise wie die Spitzlichter des Gesichtes und der Kleidung, da eine rückseitige Deckung von zu flächiger, unbestimmter Wirkung ist und die Eigenschaft des Spitzlichtes aufhebt.

Schreiten wir weiter in der Betrachtung der einzelnen der Retouche unterworfenen Gesichtspartien:

Ein zu weit in die Backe verlaufender Schatten der Jochbeinknochen wirkt unschön mager; man mildere hier, hüte sich jedoch, diesen Schatten ganz aufzuheben, denn er trennt Ober- und Unterbacke wirksam von einander.

Auf den oberen Rand des knorpeligen Vorsprungs vor der Oeffnung des Gehörganges kann ein schwaches Licht aufgesetzt werden.

Der Unterkinnbacken weist oft an seinem äusseren Rande eine schroffe Härte auf als Wirkung entweder in Natur vorhandener Magerkeit oder unvortheilhafter Beleuchtung. Um eine schönere Rundung dieses Kinnbackenrandes durch die Retouche zu erzielen, muss man versuchen, denselben mit dem Halse mehr

zu verbinden. Man muss hier umsomehr verschönern, da eine solche Abgeschnittenheit des Kinnbackenrandes auch ein vorgerücktes Alter documentirt. Man behandle also diesen Theil mit dem nöthigen „Respect“, thue aber auch nicht zu viel des Guten, denn es kommt leicht vor, dass durch übertriebene Einleitung des Kinnbackenschattens in den Hals die untere Gesichtspartie eine unverhältnissmässige Fleischigkeit aufweist. Geschmack und Kenntniss des Individuellen müssen in jedem einzelnen Falle das anzuwendende Maass der Retouche bestimmen.

Eine richtige, d. h. naturgemässe Behandlung der Halspartien ist für das Ganze von effectvoller Wirkung, während andererseits der Hals Ursache zu einem unschönen Gesammteindruck sein kann. Von dem weiblichen Halse ist anzuführen, dass man ihm, falls er durch ein ausgeschnittenes Kleid zur besseren Geltung kommt, dadurch eine schönere Form und Plastik verleihen kann, dass man geschickt das unterliegende Knochengerüst verdeckt und durch eine fleischigere Retouche alle etwaigen Falten, Runzeln, Leberflecke u. s. w. entfernt, aber nicht indem man den Hals in seiner ganzen sichtbaren Ausdehnung unnatürlicherweise gleichmässig deckt und aufhellt, sondern dies in der Weise thut, dass man das unterliegende Knochengerüst sanft in seinen hauptsächlichsten Contouren durchschimmern lässt, wie man auch in jedem Falle den Schattenwurf des vorstehenden Gesichtes recht natürlich erhalten und weich verlaufend zur Geltung bringen muss. Auch versäume man nicht, den Einschnitt in die Brustrinne recht lebendig zu modelliren. Die oft übergrosse Fleischigkeit der Unterkinnpartien, die Fettpolster, die das sogenannte „Doppelkinn“ bilden und die sich oft zu mehreren untereinanderhängenden sackförmigen Falten ausdehnen, verlangen eine entsprechende Retouche dadurch, dass man in Profilansichten einfach abschneidet oder im Allgemeinen durch Entfernen der unteren Falten einen Theil des Doppelkinns zum Halse zieht. Bei dem Halse des Mannes ist namentlich die unangenehme Wirkung des zu stark hervortretenden Kehlkopfes zu berücksichtigen. Der Eindruck, den ein solcher in „Natur“ auf den Beschauer macht, ist schon oft ein abschreckender; noch drastischere Wirkungen nach dieser Richtung hin erzielt aber die Photographie. Die Halspartie, welche den Kehlkopf umgiebt, befindet sich um so mehr in zu tiefem Schatten, je mehr Oberlicht im Ueberfluss verwendet wurde, und da sich eben aus dieser unver-

hältnissmässigen Düsterheit, aus welcher der vom Licht getroffene Kehlkopf wie ein „leuchtender Knopf“ aus der Finsterniss hervortritt, das „Unschöne“ ergiebt, so sollte man bei Leuten, die diesen Körpertheil besonders stark ausgeprägt zeigen, seine Aufmerksamkeit zunächst auf eine verhältnissmässige Eintheilung der Beleuchtungsmittel richten und directes Oberlicht — das überhaupt durchaus verwerflich ist — auszuschliessen suchen. Man bediene sich der Retouche, indem man den Kehlkopf in seinen scharfen Umrandungen möglichst innig und weich mit dem Halse zu verbinden sucht unter Anwendung von weicher Bleistiftretouche auf der Schichtseite der Platte. Den Kehlkopfschatten überlegt man vermittelst kreisförmiger Striche eines weichen Stiftes. Niemals dürfen diese Partien eckig erscheinen; es hat das für ein empfindsames Auge unangenehme Wirkungen zur Folge. Man hüte sich jedoch, das Licht auf dem Kehlkopf zu sehr zu verdecken, da sonst die Kehle zu weit vorstehend erscheinen würde.

Das Kinn muss möglichst in seinen ursprünglichen Formen, die sehr verschieden sein können, erhalten bleiben. Man gestatte sich hier keine allzugrosse Freiheit. Dasselbe erscheint um so breiter, je länger und weniger gebogen die Linie ist, welche das Kinn von der Unterlippe trennt. Diese Linie kann deshalb um so mehr verkleinert und gebogen gestaltet werden, je mehr durch irgend welche Ursachen das Gesicht einen unnatürlich lächelnden Ausdruck erhalten hat, der das Kinn zu breit erscheinen lässt. Da das Kinn einen mehr oder weniger hervorspringenden, dem Licht zugänglichen Gesichtstheil bildet, muss es auch ein bestimmtes Spitzlicht erhalten, das seinen Platz lichtseitlich auf dem höchsten Rundungspunkte des Kinns haben und je nach Form und Grösse desselben breiter oder schmäler aufgesetzt werden muss, niemals aber in der Intensität des Lichtes auf der Oberstirn. Denn man muss festhalten, dass sich die Lichter des Gesichtes von oben nach unten herab sanft abschwächen, durch die milden Schatten der über ihnen liegenden Gesichtstheile herabgestimmt werden! Das Grübchen im Kinn zeichnet oft zu lochartig, worauf zu achten und was, wo es angebracht, zu mildern ist. Die Unterlippe wirft stets einen Schatten. Es ist klar, dass die Tiefe dieses Schattens im Verhältniss zu der mehr oder weniger hervortretenden, vorgeschobenen Unterlippe stehen muss. Man mildere ihn und führe ihn sanft in das Kinn über, lasse ihm aber auch das Recht seines natürlichen Daseins, das von

der Gestalt der Unterlippe und der umliegenden Theile bestimmt wird, d. h. man gehe nicht schablonenmässig zu Werke, indem man diesen Schatten auf jeder Platte bis zu einem gewissen Grade und einer bestimmten Form oder womöglich „ganz" zu arbeitet.

Die Lippen und der Mund bieten viel Gelegenheit aufmerksamsten Studiums. Durch eine geringe Veränderung seiner Form wird, ähnlich wie bei den Augen, der Gesammteindruck verändert. Augen und Mund stehen überhaupt, was den Ausdruck anbetrifft, in engster Beziehung zu einander. Vor Allem ist das Verhältniss dieses Gesichtstheiles zum Gesammtausdruck durch die Gestalt der Mundwinkel bestimmt, die leider gerade denjenigen Theil ausmachen, den die gewissenlosen Retoucheure am gewissenlosesten behandeln, da sie hierbei immer nur den einen Zweck der „Mundverkleinerung" im Auge haben. „Der Mund ist in seiner leichten Beweglichkeit, in dem Herabsenken oder Heben seiner Winkel, in seiner grösseren oder geringeren Ausdehnung ein Hauptmerkmal innerer Vorgänge!"

Die Mundwinkel dürfen höchstens gemildert, niemals aber fortretouchirt werden. Die Mundwinkel dehnen sich oberhalb und unterhalb des Mundes aus. Will man mildern, so thue man dies hauptsächlich nach der unteren Richtung hin, da das Herabhängen der Mundwinkel ein Hauptzeichen des durch Erschlaffung, Traurigkeit oder dergl. hervorgebrachten üblen Ausdrucks ist.

Es ist eine sehr irrige Ansicht, wenn die Herren Retoucheure glauben, zur Verschönerung oder Vergrösserung des Werthes ihrer Erzeugnisse dadurch beizutragen, dass sie den Mund durch Abschneiden der Mundwinkel zu verkürzen, verkleinern suchen! Das ist gerade so, als wenn sie sagen wollten: „Die Nase ist zu breit, daher werde ich die Nasenflügel wegnehmen!" Die Mundwinkel sind eben für den Mund von derselben natürlichen Bedeutung, wie die Nasenflügel für die Nase, und ebenso unrichtig, wie in diesem Falle das Wegnehmen der Nasenflügel behufs Verschmälerung der Nase, wäre das Entfernen der Mundwinkel behufs Verkürzung des Mundes. Ein Mund ohne seitliche Begrenzung durch die Mundwinkel ist ebenso etwas Unnatürliches wie ein Auge ohne untere Begrenzungsfurchen, oder wie der Kopf einer alten Person, der eine grosse Anzahl durch das Alter bedingte Falten und Furchen aufweist, dessen Fleischpartien aber durch den Retoucheur nichtsdestoweniger bis zur Glätte eines jugendlichen Kopfes ausgearbeitet sind! Es ist ja

oft wünschenswerth, einen zu grossen Mund zu verkleinern, dies erreicht man aber, wie gesagt, nicht durch Beschneiden der Mundwinkel, sondern dadurch, dass man eine Aenderung an den Begrenzungslinien von Ober- und Unterlippe vollzieht, dieselben früher in die Mundwinkel einleitet und ihnen dafür eine etwas geschweiftere Form giebt u. s. w. Diese Begrenzungslinien müssen überhaupt in jedem Falle gesäubert und mit der grösstmöglichsten Accuratesse ihrer natürlichen Anlage verbessert und hervorgehoben werden. Dies geschieht zunächst dadurch, dass man die Schnittflächen der Lippen von dem eigentlichen dunklen Mundspalt möglichst deutlich trennt. Dies erreicht man durch Anlage einer unteren Oberlippenbegrenzungslinie, die man der Biegung des oberen Randes der Oberlippe entsprechend anlegt und einer oberen Unterlippenbegrenzungslinie, die man ebenso dem Unterlippenrande gemäss anlegt. Diese beiden Begrenzungslinien, die als feine Lichtstriche auf dem Positiv zur Geltung kommen müssen, heben dann deutlich und geschmackvoll den zwischen ihnen liegenden dunkleren Mundspalt hervor. Bevor man dieses Experiment unternimmt, ist es daher nöthig, den obersten und untersten Mundrand in seiner jeweiligen characteristischen Form zu markiren und zwar den Oberlippenrand durch eine Licht- und den Unterlippenrand durch eine Schattenlinie. Der Mund erscheint um so vorstehender, je schmäler und markiger diese Linien ausgeprägt sind. Die Oberlippe erhält eine gleichmässige dunklere Anlage ohne Unterbrechung von Lichtern, wohl aber sind solche auf der Unterlippe angebracht. Auf letzterer und zwar hauptsächlich auf der Lichtseite muss ein bestimmtes Licht vorhanden sein, welches aber nicht zu breit sein darf, da die Breite dieses Lichtes gleichzeitig die Breite der ganzen Unterlippe bestimmt. Genaue Beobachtung solcher Eigenheiten sind jedem Retoucheur dringend anzuempfehlen. Man hüte sich, die Begrenzungslinie der Unterlippe zu weit an ihrer äussersten Grenze anzubringen, da auch hierdurch die Lippe breit und vorgeschoben erscheint. Die Gestaltung der Unterlippe würde — um noch einmal Alles zusammenzufassen — sich also folgendermaassen gestalten: Lippe, Lichtstreifen, Lippe, schwacher Lichtstreifen, dunkle Begrenzungslinie, schwacher Lichtstreifen. Die beiden zuletzt genannten Lichtstreifen dienen nur zur wirksameren Hervorhebung der dunklen Begrenzungslinie. Bei einer solchen Anordnung detaillirter Lippenbearbeitung kann eine

„natürliche“ Ansicht dieses Gesichtstheiles nicht ausbleiben! Nach diesem wird es einem intelligenten Retoucheur auch nicht schwer fallen, einen Mund auf naturgemässe Weise zu verkleinern und zu verschönern.

Nachträglich will ich noch hinzufügen, dass es thöricht und unvernünftig ist, wenn man einen Mund zu verkleinern sucht dadurch, dass man seine Winkel nach oben zieht. Es bezweckt dies, dass das untere Gesicht einen freundlichen, lächelnden Ausdruck annimmt, während vielleicht der obere Gesichtstheil einen ernsten Character aufweist. Ich will also bemerken, dass man nie gewaltsam einen einzelnen Gesichtstheil für sich bearbeiten darf, sondern immer nur im Verhältniss der Gesammtwirkung aller Theile zu einander.

In der Mitte der Oberlippe befindet sich eine Furche, welche in der Scheidewand der Nase endigt. Die hervorstehenden Ränder derselben müssen aufgehellt werden, und zwar muss das Licht um so kräftiger werden, je mehr es sich dem Ende am Rande der Oberlippe nähert. Das Licht auf der Lichtseite dieser Furche muss etwas länger sein, als dasjenige auf der Schattenseite, da die Nase über letztere einen Schatten wirft, der an dieser Stelle nicht gestört werden darf.

Eine ebenso eingehende Berücksichtigung durch die Retouche wie der Mund — dessen Sprünge und Risse auf den Lippen selbstredend zu beseitigen sind — verlangt auch die Nase. Hier ist es vor Allem das Glanzlicht der Nase, welches Beachtung verdient. So viel verschiedene Nasenformen, so viel verschiedene Glanzlichter! Es geht daraus hervor, dass das Licht in seiner Form durchaus von der des Nasenrückens abhängig ist und nicht unwillkürlich vielleicht als ein gerader Strich oder eine bestimmt gebogene Linie aufgesetzt werden darf. Die meisten Retoucheure irren eben in der Behandlung dieses ausgeprägten Spitzlichtes, weil sie zu oberflächlich sind, um auf das Besondere, „Individuelle“ Rücksicht zu nehmen; sie meinen, ein gerader Lichtstreifen auf der Lichtseite der Nase — und die Retouche dieses wichtigen Gesichtstheiles wäre im wesentlichsten fertig! Verweilen wir ein wenig bei diesem Glanzlicht: Dasselbe darf nicht gerade sein, sondern muss der jedesmaligen mehr oder weniger gebogenen Form der Nase folgen. Der Lichtstreifen darf jedoch nicht parallel mit der Nasenbogenform laufen, sondern umsomehr in der entgegengesetzten Richtung, je mehr die Nase eine Face-

Ansicht zeigt und je mehr sie an und für sich gebogen ist. Die Nase erscheint um so breiter, je grösser der Zwischenraum ist zwischen dem Glanzlicht und gegenüberliegenden Nasenrückengrenzen. Ferner, je länger der Lichtstreifen, um so länger die Nase und umgekehrt, was besonders für Kinder- und Stumpfnasen wichtig ist, deren Glanzlicht nur sehr bescheiden sein darf. Das markirte Nasenlicht bewirkt eine deutlich sichtbare Grenze zwischen dem Nasenrücken und der Nasenwand! In der Mitte muss der Lichtstreifen vortheilhaft etwas breiter gemacht werden. Auf dem unteren verdickten Nasenende muss das Glanzlicht in einem meist rechtwinkligen, gedrungenen kurzen Lichtbogen endigen. Die ganze Nasenspitze muss, um der Nase mehr Plastik zu verleihen, aufgehellt werden. Auf dem Nasenflügelknorpel muss ein rundes, sehr weiches und zerstreutes Licht, gerade eine Nuance heller als ein Halbton, angebracht werden und das Innere der Nasenlöcher darf nicht absolut schwarz erscheinen, auch können dieselben ev. durch eine entsprechende hellere Umrandung verkleinert werden. Man darf die der Lichtseite zugewandte Nasenseite nicht durch eine gleichmässige Deckung aufhellen, sondern muss berücksichtigen, dass die hevortretenden Stirn- und Augenbogen den Nasenansatz bis zu einer gewissen Weite beschatten, weshalb man besser die obere Lichtnasenseite im natürlichen Verhältniss beschattet, mit der Deckung verschont. Ebenso darf sich die Deckung nicht direct an das Glanzlicht des Nasenrückens anschliessen, da dieses dadurch nicht recht zur Geltung kommen würde, und weil — wenigstens in den meisten Fällen — die Nasenseite zunächst immer etwas nach innen gebogen ist, weshalb ihre Belichtung erst nach einem kleinen Zwischenraume des Glanzlichtes und der Nasenseite stattfinden kann.

Der Nasenrücken kann etwas aufgehellt werden, sodass er im Verhältniss zum Glanzlicht als Halbschattenpartie erscheint. Da der Nasenrücken in Natur rundlich ist, suche man dies auf der Photographie wiederzugeben, indem man sich dabei namentlich an die Schattenseite des Nasenrückens halten kann. Die Nase weist an ihrer Schattenseite einen Schlagschatten auf, der oft zu intensiv und dabei unbestimmt zur Geltung kommt. Man lasse ihn bestimmt, aber nicht zu tief erscheinen, und zwar um so bestimmter, d. h. abgegrenzter, je schärfer die Nase an und für sich geschnitten ist.

Dies wäre wohl das Erwähnenswertheste über die Retouche der Nase. Es bleiben uns nur noch Nebensächlichkeiten in der Retouche übrig, nebensächlich jedoch nur insofern, als sie nicht das Gesicht selbst betreffen. Hierher gehören die Hände, die immer mit Verständniss bearbeitet werden wollen, wenn sie auch für die Aehnlichkeit von keiner Bedeutung sind. Man hüte sich bei ihrer Retouche vor einer Ueberschreitung der Naturgrenzen, da man sich sonst sowohl gegen die „Kunst“ versündigt, die doch mit der Natur eng verbunden ist, als auch, weil man sich dadurch zu leicht der Lächerlichkeit aussetzt. Ich habe Portraits gesehen, die wunderschön zu nennen waren, was das Gesicht anbetrifft, deren Werth aber durch eine Verunstaltung der Hände für die Kunst herabgesetzt wurde. Mit jenen Naturgrenzen meine ich z. B. die Anlage der Adern, die auf den Händen durchaus zur Geltung gebracht werden müssen. Eine Hand, besonders eine herabhängende, die dem Zuströmen des Blutes in die aufschwellenden Adern volle Gelegenheit bietet und deren Adern in der That, auf der Photographie in das Reich des Unsichtbaren gezogen, ganz verarbeitet sind, macht einen ganz lächerlichen Eindruck. Gewiss muss hier auch gemildert werden, aber nicht in einer Weise, die eine Hand als „Fleischklumpen“ darstellt. Auch muss hier bedacht werden, dass die Zeichnung der Adern auf dem Negativ einen viel ungünstigeren, verwirrenden Eindruck macht, als später auf dem Positiv, und dass man sich dadurch gar zu leicht verleiten lässt, zuviel zu retouchiren, oder richtiger: zu „verretouchiren“. Die Adern verleihen der Hand Modulation und Leben, das bedenke man, um sich hier angemessene Grenzen zu stecken.

Ebenso berechne man die „Natur“ in den Fällen, wo es nöthig ist, auf dem Negativ Haare einzuzeichnen, die nicht in natura eine weisse Farbe haben. Man darf hier nicht viele feine Haarstriche einzeichnen, denn diese kommen auf dem Positiv weiss. Dafür arbeite man einzelne, schmälere Haarstreifen dichter zusammmen, diese erscheinen dann als Lichtflecke und tragen als solche viel zur Verbesserung der Haaranlage bei.

Der Einfluss der Retouche auf die „Aehnlichkeit“ wäre durch das Gesagte wohl erschöpft und hiermit auch gleichzeitig das Ende der diesbezüglich anzuführenden wesentlichsten Punkte erreicht.

Wenn wir noch einmal einen Blick über das Ganze werfen, muss uns der Gedanke kommen, dass sich, im Grunde genommen,

jedes „Grosse“ und „Bedeutende“ aus Kleinigkeiten zusammensetzt, die, im Einzelnen ausser Betracht gelassen, niemals ein grosses Ganzes hervorzubringen vermögen! Es überkommt uns der Gedanke an die mächtige Gesammtheit kleiner Ursachen!

Wenn die einzeln besprochenen Punkte an und für sich auch mehr oder weniger unbedeutend „scheinen“ mögen — sie scheinen es eben nur, „sind“ es aber nicht. Derjenige Photograph, der es sich nicht verdriessen lassen wird, seinen Erzeugnissen eine solide, feste Basis zu verleihen — wie sie mit dem hier Geschilderten angebahnt ist — wird unausbleiblich auch einen beständig sicheren Weg wandeln. Natürlich muss er auch zur Ausführung seiner künstlerischen Auffassung im Besitz der nöthigen technischen Kunstgriffe sein, dann aber wird er auch in der Kunst einen schönen Ersatz für das Schlendrianleben eines faulen Gewerbes gewinnen, das seinen Vertheidigern nichts als die Ueberzeugung einbringt „zu arbeiten, um zu leben!“

Bei dem heutigen Stande der Photographie wird die „Kunst“ allerdings in immer engere, unzugänglichere Schranken verwiesen, vor denen der grinsende Wächter „Mammon“ wie ein roher Landsknecht Wache hält, um die Erretter des „Edlen“ zum mindesten — dummerweise anzugrinsen!

Ich sage „dummerweise“ und das mit Recht; denn wann hätte Kunst und Wissenschaft nicht doch schliesslich den Sieg über die rohe Gewalt erlangt? — Das Gute bricht sich Bahn!

„Wer Gutes will, der kann auch Gutes schaffen,
Der ems'ge Fleiss, die redliche Arbeit hebt
Die Männerherzen auf zu kühnem Wagen,
Und was Du Gutes schaffest in der Zeit,
Das leuchtet Enkeln noch in späten Tagen!“

Wie aber trotz Allem, trotz allen redlichen Bemühungen und Fleiss „Aehnlichkeit“ in der Photographie im umfassendsten Sinne stets zu beherzigen, diese Anstrengungen zuweilen doch nutzlos sein können, dafür zum Schlusse noch eine dem Leben entnommene Anectode, die gleichzeitig auch einen Beleg dafür abgiebt, mit welchen Ansprüchen das Publicum zuweilen an die Leistungen der Photographie herantritt: In ein feines photographisches Atelier tritt eines Tages eine ältere Dame, die den gebildeten Ständen anzugehören scheint. Dieselbe wickelt aus einer Umhüllung ein gemaltes Portrait eines Herrn heraus, indem sie den Herrn Principal selber zu sprechen wünscht. Ihrem Wunsche wird bereitwilligst entsprochen, nach einigen Minuten

steht der, als ein Künstler in seinem Fache berühmte Chef des Hauses vor ihr, sich nach dem Begehren der Dame erkundigend. „Sie sind der Herr X., ich kenne Ihren Ruf, der Ihnen auf Grund Ihrer künstlerischen Leistungen mit Recht zukommt, ich möchte mich an Sie mit einer Bitte wenden!" — „Was befehlen gnädige Frau?" — „Machen Sie mir nach diesem Bilde, bitte, eine Photographie in derselben Grösse, aber recht ähnlich, das ist die Hauptsache!" — „Werde mich bemühen, Ihrem Wunsche nach Kräften nachzukommen, in 14 Tagen steht die Copie zu Ihrer werthen Verfügung!" — Die Dame entfernt sich, sichtlich erfreut — wird doch nun ihr Wunsch, ein recht „ähnliches" Portrait ihres verstorbenen Mannes durch die Photographie in einer unbeschränkten Anzahl von Exemplaren erhalten zu können, in Erfüllung gehen! — Die 14 Tage sind verflossen, der „Künstler" betrachtet eben mit zufriedenem Lächeln die äusserst „ähnlich" ausgefallene Reproduction, da tritt die Dame ein, um ihn aus seinen Betrachtungen über den grossen Werth der Photographie zu wecken. Begrüssungsformen, dann siegesgewisses Ueberreichen des kleinen Kunstwerkes. Doch, Schrecken: statt des entzückten, bewundernden Lächelns der Zufriedenheit, welches der Verfertiger des Bildes schon von dem Gesichte seines Vis-à-vis ablesen zu können glaubt, entfärbt sich die Dame und ganz erregt vermag sie nur die Worte: „aber das ist ja gar nicht ähnlich!" herauszustossen. Nun natürlich Verwunderung auf Seiten des Photographen. „Und ‚warum' gar nicht ähnlich, Madame, ich halte doch die Copie für durchaus dem Original entsprechend, für sehr ähnlich?" — „Ja, das ist wohl richtig, werther Herr X., das gebe ich zu, die Photographie ist dem „Original" sehr ähnlich, aber das nützt mir nichts; ich habe doch immer sagen gehört, dass die Photographie allein unbedingte Aehnlichkeit liefere, uud da dieses Gemälde gar nicht ähnlich gemalt ist, so brachte ich es zu Ihnen, in der Hoffnung dass die Photographie „ähnlicher" ausfallen würde, wie das Gemälde!" — Tableau!



Weimar. — G. Uschmann.